

ENGLISCHE STUDIEN.

34. BAND.

ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische philologie

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

professor der englischen philologie an der universität Heidelberg.

34. band.



Leipzig.

O. R. REISLAND.

Karlstrasse 20.

1904.

Piererische Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

INHALT DES 34. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

BESPRECHUNGEN.

Phonetik.

Sprache.

Metrik.

Literatur.

Neuere erzählungsliteratur.

Lehrerausbildung.

*

MISCELLEN.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

DIE UNKRITISCHE BEHANDLUNG DRAMATURGISCHER ANGABEN UND ANORDNUNGEN IN DEN SHAKESPEARE-AUSGABEN UND DIE BEIRRUNG DER ERKENNTNISSE IN BEZUG AUF DIE ARCHAISCHE GESTALTUNGSWEISE DER ALTENGLISCHEN DRAMATIK.

Dass die szenischen angaben in den quelldrucken der altenglischen dramen in hohem grade unzulänglich sind, lehrt ein prüfender blick wohl fast auf jede seite der alten ausgaben. Die modernen ausgaben aber, und auch die kritischsten, sind kritisch wohl im engeren philologischen sinne des wortes, dh. in bezug auf den text der vom dichter geschriebenen dramatischen reden (obgleich auch auf diesem gebiete ja noch reichliche arbeit zu tun ist); sie sind es aber nicht in bezug auf einen sehr erheblichen teil der für das wesen der dramatischen dichtungen wichtigen [1]) dramaturgischen angaben und anordnungen.

[1]) Diese dinge sind (bei gelegenheiten, wo man in einzelfällen der widersprüche sich bewusst ward, welche zu ihrer behandlung durch die modernen ausgaben im inhalt der dichtungen liegen) »äusserlichkeiten« genannt worden. Hierfür konnten sie aber nur deshalb gehalten werden, weil zu eingehenden und zusammenhängenden untersuchungen über die mit ihnen sich verbindenden fragen — wie sie diesen blättern zugrunde liegen — den herausgebern und kommentatoren Shakespeare's infolge der sonstigen mannigfaltigkeit und grösse der ihnen gestellten aufgaben keine möglichkeit blieb. — Ein nicht unbedeutender faktor aber für die entstehung und so lange erhaltung der unklarheiten, welche auf diesem besondern gebiete herrschen, liegt in einer bis jetzt wohl noch nicht klargemachten tatsache, auf welche hier nur kurz hingedeutet werden kann: Die quelldrucke der Shakespearischen und der sonstigen altenglischen dramen enthalten eine grosse gattung von »angaben«, welche nicht szenischer art und nicht in irgendwelchem dramaturgischen sinn geschrieben sind, aber oft im sinne und mit dem schein

Denn diese beruhen auch in den neuern ausgaben Shakespeare's im wesentlichen auf denen, welche von den herausgebern des 18. jahrhunderts[1]) vor allem unter dem einfluss moderner voraussetzungen und gewohnheiten moderner dramatik geschrieben worden sind. (Dass sie dieser in wirklichkeit nicht entsprechen, erweist sich zb. schon aus der notwendigkeit der »bearbeitungen«, wenn es gilt, die alten stücke auf der neuen bühne darzustellen.) Sie beruhen aber zugleich auf gewissen mängeln des einblicks in den inhalt der dichtungen selbst und in die gestaltungsweise des altenglischen dramas, deren wesen von der des modernen zum

dramaturgischer angaben in die modernen ausgaben derart irrigerweise (ganz oder teilweise) aufgenommen worden sind, dass auch die ansichten über das wesen der altenglischen bühnenspiele in irreführender weise durch sie beeinflusst wurden. — Ebenso nämlich, wie mit einer nicht seltenen, nicht misszuverstehenden (und nicht missverstandenen) art von alten angaben oder teilen von angaben — wie zb.: "(Enter . . .) from Caesar, . . . from Anthony, . . . from the pursuit, . . . towards Cominius and Marcius" (dh. auf dem wege nach einem entfernten ziel), ". . . to go to Richmond, . . . taking leave for the Florentine wars, . . . to banish the Duchess, . . . to be beheaded" u. dgl. —, welche selbstverständlich nicht szenischer art, nicht »bühnenweisungen« sind, ebenso ist es auch mit einer grossen gattung von »angaben« der quelldrucke wie zb.: ". . . into the Capitol, . . . into the gates, on the walls, on the turrets, from the cave" (vgl. s. 10, anm. 1 am schluss) etc. etc., welche irrigerweise in eigentlich dramaturgischem sinne verstanden worden sind; denn die auf örtliches sich beziehenden dinge, welche diese gattung von angaben nennt, sind ebenso zweifellos nur gedacht, wie in den weiterhin folgenden »beispielen«, in den worten der dramatischen reden (this palace, this wood, this wall etc.) das örtliche lediglich gedacht ist. Und dazu kommt, dass oft der inhalt dieser »angaben« unmöglich vom dichter »gedacht« sein kann, dass vielmehr eine grosse anzahl von ihnen zweifellos denselben dunkeln kräften entstammt, die bei der herstellung der alten ausgaben mit tätig waren und auch in den text der dramatischen reden so viel gedankenlosigkeiten und unsinn brachten.

[1]) Vor allem beruhen sie in ihrer hauptmasse auf Capell's einrichtungen (die meist mit in der hauptsache unwesentlichen änderungen von Malone usw. übernommen worden sind). — Capell nun rühmt sich in der grossen vorrede zu seiner bedeutenden Shakespeare-ausgabe der grossen arbeit, die er in der herstellung seiner angaben und einrichtungen geleistet. Aber er sagt dort kein wort über deren verhältnis zur eigentlichen dramaturgie Shakespeare's und des altenglischen theaters. Dass aber mit dieser die dramaturgik seiner angaben und einrichtungen eigentlich nichts zu schaffen hat, gesteht er in einem paar vereinzelter anmerkungen, die in seinem grossen (von der Shakespeare-ausgabe getrennt erschienenen) kommentarwerk "Notes and Various Readings" versteckt und gewiss im laufe des letzten jahrhunderts nur selten studiert worden sind.

teil grundverschieden ist. Und infolgedessen tragen sie dazu bei, die erkenntnisse über dieses noch unklare kapitel in der geschichte der kunststile zu erschweren und zu verwirren, — ein kapitel, welches vor allem um deswillen wichtig ist, weil in ihm wesentliche und notwendige ausgangspunkte für das verständnis und die beurteilung der Shakespearischen bühnendichtungen enthalten sind.

Vor allem die in den modernen ausgaben herrschende regel, jeder szene eine ortsangabe vorauszusenden, ist unkritisch; sie geht aus einer lediglich modernen voraussetzung und gewohnheit hervor und widerspricht dem wesen der alten bühnendichtung.

Denn es genügt durchaus nicht etwa zum verstehen der unterschiede zwischen der Shakespearischen und der modernen theaterdichtung, dass der leser der modernen drucke und der modernen angaben (entsprechend der ziemlich verbreiteten ansicht über das altenglische bühnenwesen) sich von vornherein ungefähr sage: den vom dichter für die dramatischen vorgänge vorausgesetzten schauplätzen und örtlichkeiten wurde auf der alten bühne nicht diejenige darstellung für das auge des zuschauers, die wir im modernen theater gewöhnt sind. Wenn dies zum verständnis jener verschiedenheit auch nur einigermassen genügte, so wäre ja die anwendung jener modernen gewohnheit auf die Shakespearischen dramen ziemlich unschädlich und unwesendlich. Allein — die regel der modernen Shakespeare-ausgaben, einer jeglichen szene eine »ortsangabe« vorauszuschicken, ist deshalb falsch und beirrend für die erkenntnisse in bezug auf das wesen der altenglischen und der Shakespearischen bühnendichtung im allgemeinen und in bezug auf den inhalt der dichtungen in ihreu teilen, weil sie im widerspruch vor allem zu folgenden, wenigstens von den kommentatoren Shakespeare's nicht erkannten tatsachen steht:

Die forderung, welche als ein elementares prinzip schon für entwurf und anordnende gestaltung jeder modernen bühnendichtung massgebend, führend und beherrschend ist, dass der dichter von vornherein für jedes glied des dramas, für jede szene[1]) einen schauplatz oder hintergrund denken und fest-

[1]) Dh. für jeden abschnitt der bühnenvorgänge, innerhalb dessen die beteiligten dramatischen personen, dauernd oder miteinander wechselnd, vor den augen der zuschauer auf der bühne verbleiben.

halten muss, der mit dem gesamtinhalt der szene sich verbindet, — diese forderung ist dem wesen und der gestaltungsweise der altenglischen dramatik fremd.

Und fremd sind der dichtungsweise Shakespeare's und seiner vorgänger die modernen voraussetzungen: dass die beteiligung dramatischer personen an einer szene (also, bei der aufführung, ihr verweilen vor dem auge des zuschauers) ihr verbleiben an einem vom dichter gedachten ort bedeuten müsse, — und: wenn für einen teil einer szene oder in einem moment derselben ein bestimmter schauplatz vom dichter gedacht wird, so müsse notwendig eine solche vorstellung oder voraussetzung — und zwar dieselbe — sich auch mit den übrigen teilen der fortlaufenden szene verbinden.

Denn so wie sich bei näherer untersuchung zeigt, dass überaus häufig für Shakespeare ganze szenen völlig ohne die vorstellung oder voraussetzung eines bestimmten schauplatzes sind[1]), so ist dies oft auch mit teilen von szenen der fall; nach einem solchen teil kann im laufe der szene eine bestimmte örtliche vorstellung sich derart geltend machen, dass sie mit dem, was vorhergeht, nichts zu schaffen hat; — oder: die räumliche vorstellung, die mit einem teil einer szene sich verbindet, kann im weitern verlauf derselben schwinden, fallen gelassen und vergessen werden; — und es kann geschehen, dass verschiedene örtliche vorstellungen oder voraussetzungen mit verschiedenen teilen einer und derselben szene sich verbinden oder in ihrem inhalt liegen.

Beispiele[2]). — Im dritten teile von *Heinrich VI.* ver-

[1]) Hierüber ist manches in meinen *Shakespeare-studien* (Berlin, Mittler, 1896 u. 1899) gesagt; vgl. zb. über eine gruppe von szenen im *Macbeth:* I, s. 37 ff. — Abgesehen aber von dem verhältnis der (im ganzen überhaupt nur sporadisch auftretenden) räumlichen vorstellungen zu den bühnenvorgängen in den szenen zeigt sich anderseits, dass für die allgemeine poetische handlung ganzer stücke die gelegentlichen poetischen voraussetzungen und vorstellungen in bezug auf das »wo« der poetischen geschehnisse und die aufenthaltsorte der dramatischen personen sowohl wie in bezug auf die zwischen den szenen zu denkenden bewegungen der personen und die bewegungen der poetischen handlung von ort zu ort im allgemeinen ganz unbestimmte oder schwankende sind und die mannigfaltigsten widersprüche nicht scheuen. Vgl. hierüber einiges in obigen *Shakespeare-studien* II (zu *Lear*) gesagte.

[2]) Im folgenden kommt es hauptsächlich nur darauf an, das vorher behauptete an einer reihe einzelner szenen zu erweisen. Die ergänzende besprechung von sonstigen eigentümlichkeiten der altenglischen dramatik, welche

bindet sich mit dem hauptvorgang der einleitungsszene (vgl. s. 7) die vorstellung[1]) des königspalastes (und parlaments) zu Westminster. Diese vorstellung aber ist gegen den schluss der szene (dessen vorgänge der dichterischen voraussetzung nach einer erheblich spätern zeit[2]) angehören) verschwunden, so dass der könig, der bei jenem hauptvorgang einen hauptanteil hatte, sagen kann (v. 210), dass er »mit schmerz und kummer nach dem hof«, dh. nach Westminster Palace sich begeben will[3]).

Ebenso ist es im *Othello* (akt II, sz. 3 der modernen ausgaben) in der szene, deren hauptvorgang die absetzung Cassio's durch den mohren ist. Der vom dichter gedachte schauplatz dieses geschehnisses ist die hauptwache der stadt Cyprus. Aber diese örtliche vorstellung verbindet sich ausschliesslich[4]) mit jenem hauptvorgang. Und gegen den schluss der szene (der ebenso wie im vorigen falle zeitlich vorwärtsgerückt ist)[5])

---

an diesen szenen sich nachweisen lassen, muss einer andern gelegenheit überlassen werden.

[1]) Mit der aussprache der räumlichen vorstellung durch die worte der dichtung, verbindet sich hier, wie öfter, die anwendung eines requisits — in diesem falle eines thrones.

[2]) Während im eingangsteil der szene York mit den seinen aus einer schlacht kommt, in welcher die königlichen streitmächte geschlagen worden sind, so ist im schlussteil schon wieder ein »heer bereit« zu neuem krieg; die königin (die nach obigen worten Heinrich's auf die bühne tritt) sagt v. 256: "Our army is ready; come, we'll after them." — Vgl. unten anm. 5.

[3]) Genau so ist es in der unten berührten szene in Edw. II., wo im einen teile der könig auf dem throne sitzt, also der königspalast gedacht werden muss, und in einem spätern teile derselben szene (s. s. 13 anm. 4) die königin, in einsamkeit sitzend, ihr los bejammert und den sie findenden klagt, dass sie vom hof verbannt sei. (Am schlusse kehrt die wechselnde handlung wieder an diesen »hof« zurück.)

[4]) S. s. 8. Im unmittelbar vorhergehenden teile ist die vorstellung eine andere, verschiedene; im ganzen ersten teile ist sie wie im schlussteil eine völlig unbestimmte, — immer natürlich abgesehen von der allgemeinen vorstellung: auf Cyprus, dh. in der hauptstadt der insel.

[5]) Das ende des gesprächs zwischen Jago und Cassio findet (samt dem darauf folgenden gespräch Jago's mit Roderigo) nach Oth. III, I 31, und II, III 384 am morgen, der auftritt auf der wache in der nacht vorher statt. — Eine ähnliche zwischenzeit ist zwischen dem spruch des heroldes, der nach der folio zu dieser szene gehört, und ihren folgenden vorgängen gedacht; s. s. 9 anm 2. — Ebenso ist es (s. s. 10 anm. 1), in der unten berührten *Cymbeline*-szene. — Ebenso ist zb. zwischen dem beginn der s. 7 erwähnten szene aus *Titus* und ihrem ende ein ganz erheblicher zeitraum verflossen. —

will Jago — der sich inzwischen nicht von der bühne entfernt hat — (v. 340) wieder »nach der wache«, just wie dort könig Heinrich »nach dem hof«. Die örtliche vorstellung, die sich mit jenem frühern hauptvorgang der szene verband, hat nichts mit dem zu schaffen, was in ihrem schlussteil geschieht oder gesprochen wird.

Aus einer gleichen ursache kann *Othello* II, 4, nach einem vorgang, der seinem wesen nach im geheimsten innern von Othello's haus gedacht ist, am schluss Roderigo auf die bühne treten, obgleich er im haus des mohren nichts zu suchen hat.

Ebenso ist es zb. in den beiden parallelszenen: *Merry Wives* II 2 und III 5. Hier wird, in beiden, im laufe der szene die vorstellung in den worten der dichtung ausgesprochen und hervorgebracht: in Falstaff's wohnung empfängt dieser Ford's besuch. — Für die schlussteile der beiden szenen aber hat diese vorstellung keinerlei kraft und geltung mehr; denn Fallstaff (der vorhin als empfänger eines besuchs und in seiner wohnung gedacht ward) geht von der bühne ab, während Ford noch im selbstgespräch auf ihr verweilt.

Ebenso denkt in *Com. of Errors* III 2 der dichter den schlussvorgang der szene nicht mehr an dem ort, wo er den ersten teil der szene dachte: Dem Syrakuser Antipholus (den sie für ihren schwager hält) redet Luciana zu, ihrer schwester Adriana treu zu sein, zn der weinenden »wieder hinein zu gehen« (v. 25) und die gattin zu trösten. — Für diesen vorgang, mit dem die szene beginnt, wird derselbe hintergrund gedacht wie für den schlussteil der s. 10 angeführten szene (*Errors* II 2): das heim des Ephesers; denn mit dem »hinein« meint Luciana: in das gemach, oder in das haus, in welchem das mittagessen (zu dem Adriana am schluss von II 2 den vermeintlichen gatten führte) stattgefunden hat. — Dagegen ist im schlussteil dieser szene die begegnung des Syrakusers Antipholus — der im verlauf derselben die bühne nicht verlässt — mit dem goldschmied Angelo nur entfernt von des Ephesers hause denkbar[1]).

Ebenso (s. s. 13 anm. 4) in der unten berührten szene aus *Edw. II.;* und in andern nicht seltenen fällen.

[1]) Unterwegs (v. 165) nach dem »Porpentine« trifft der goldschmied zufällig den Syrakuser Antipholus und überreicht diesem — den er für den Epheser hält — die bestellte kette mit dem rat (v. 165): »nach haus zu gehen« und der gattin mit dem geschenk eine freude zu bereiten.

In jedem dieser fälle ist die örtliche vorstellung, die sich mit einem frühern teil der szene verband, nicht mehr mit dem schlussteil derselben verbunden.

Umgekehrt zeigt sich nicht selten, dass die räumliche voraussetzung, die sich mit einem nachfolgenden teil einer szene verbindet, noch nicht für den vorausgehenden teil gilt.

Zum beispiel in der zuerst angeführten eingangsszene von *Heinrich* VI. C verbindet sich die zum hauptteil der szene gehörige[1]) vorstellung des königspalastes (ebenso wie sie im schlussteil nicht mehr vorhanden ist) noch nicht mit folgendem vorgang im beginn der szene: York und die seinen kommen unmittelbar aus der siegreichen schlacht von St. Albans, und die helden berichten dem herzog, was sie im kampf geleistet, das frische blut an ihren schwertern zeigend; Richard, indem er das haupt weist, das er im kampf einem grossen gegner abgeschlagen.

So stellt die letzte szene des *Titus Andronicus* im ganzen geschehnisse dar, die in Rom gedacht werden. Im beginn der szene aber ist dem Gothenfeldherrn Lucius die einladung zu einem gastmahl überbracht worden, das in Rom bei seinem

---

[1]) Mit einem blossen "this" (wie hier v. 25: "this is the palace . . .", oder sonst "these woods, this garden, this bush, this Capitol, this town") oder mit einem "here" od. dgl. kann eine örtliche vorstellung sich in die archaischen dichtungen einführen; — gerade so, wie in freiester unbeschränktheit gegenständliche einzelheiten dem geistigen auge gezeigt werden, — und wie anderseits auch vorgänge, welche zur folge der bühnenhandlung gehören, oft mehr durch die poetischen worte als durch die realität der handlung im spiel, mehr angedeutet als dargestellt werden (denn stilistisch andeutend ist die darstellungs- und gestaltungsweise der archaischen dramatik in mehr als einem sinn), zb. das »begraben« von Imogen und Cloten in der s. 10 angeführten szene aus *Cymbeline* wird lediglich angedeutet; denn von einem grab — auch von einem »offenen grab«, wie Hertzberg es voraussetzt — ist keine spur: die Römer finden Imogen nur über Cloten's leiche am boden hingestreckt; Imogen sagt ihnen, dass sie dem feldherr Lucius erst folgen will, wenn sie für »ihren herrn«, dh. für Cloten, den sie für ihren gatten hält, mit ihren händen ein grab gegraben haben wird; Lucius aber lässt den toten hinwegtragen, um ihm — "with our pikes and partisans" — ein grab bereiten zu lassen. — Ähnlich ist es mit dem vielfach in worten hervorgehobenen »begraben« des Mutius im ersten akt des *Titus* (s. s. 11): Hier wird der jüngling, so wie er, vom schwert des Titus hingestreckt, auf der bühne liegt, neben den sarg der andern beiden Andronici gelegt (für welche beiden übrigens im archaischen bühnenspiel ein einziger sarg andeutend genügt).

vater Titus stattfinden soll, und das unmittelbar nachher dargestellt wird. Dem einladenden aber antwortet Lucius mit den worten (den ersten in der beginnenden szene): "Uncle Marcus, since 'tis my father's mind that I repair to Rome[1]), I am content." Obgleich in der szene die darstellung des gastmahls fast unmittelbar folgt, wird also Lucius, der dann beim mahle anteil nimmt, anfangs noch nicht in Rom gedacht (ebenso wie umgekehrt in den eingangs angeführten fällen am schluss der szenen die personen zwar noch auf der bühne sind, aber nicht mehr an den vorher vorgestellten orten gedacht werden).

Ebenso wird — vgl. s. 15[2]) — Jack Cade, *Heinrich VI.* B IV 10 in einer szene, deren vorgänge im ganzen in den garten Alexander Iden's versetzt werden, im eingangssatz noch nicht daselbst gedacht; denn er sagt: "These five days have I hid me in these woods and durst not peep out, for all the country is laid for me; but now I am so hungry that if I might have . . . I could stay no longer."

Und wie Jago und Cassio, die nach dem oben (s. 5) berührten auftritt auf der wache auf der bühne verbleiben, im schlussteil der szene nicht mehr an dem für jenen auftritt vorgestellten ort gedacht werden, so sind sie in des dichters vorstellung auch vorher, dh. vor der schlägerei, bei welcher Othello dazwischentritt, nicht an jenem ort. Denn v. 12 sagt Cassio (ähnlich wie später Jago — siehe oben s. 6): »Wir müssen auf die wache,« und Jago erwidert, es sei noch zu früh: sie gehen noch nicht[3]) auf die wache; vielmehr be-

---

[1]) Lucius beschliesst, sich nach Rom zu begeben, und ist gleich nachher in Rom, — ebenso wie (s. unten s. 15) Faustus im eingang der szene den entschluss fasst, sich nach Wittenberg zu begeben, und gleich nachher in Wittenberg ist.

[2]) Und die übrigen beispiele, in welchen mehr oder weniger bestimmte verschiedene schauplätze für verschiedene teile derselben szene vorgestellt oder vorausgesetzt werden.

[3]) Auch zwischen diesem moment und der schlägerei auf der wache ist also, mit einem innerhalb der altenglischen bühnenszenen nicht seltenen hiatus, eine zwischenzeit gedacht, über deren geschehnisinhalt die dichtung, dh. die ununterbrochene folge des szenischen dialogs hinwegspielt, und überspringend hinwegtäuscht. (Zu jenem geschehnisinhalt gehört hier das beziehen der wache, — wie überhaupt in den hier angeführten szenen die bewegungen der poetischen handlung zwischen den verschiedenen schauplätzen

redet Jago den andern, erst noch einen trunk mit ein paar cyprischen herren zu tun, an einem andern ort (der ganz unbestimmt, aber als eine art von innenraum gedacht ist)[1].

Der ganze vorhergehende teil der szene (zu welchem nach der folio auch schon der auftritt des herolds gehört[2]) ist ebenso wie ihr schlussteil — siehe oben s. 5 f. — völlig frei von einer vorstellung in bezug auf das wo der bühnenvorgänge.

Dagegen zeigen sich nach dem soeben gesagten in dem beginn der zecherei einerseits und anderseits in der schlägerei, bei welcher Othello erscheint, zwei momente der szene, für welche vom dichter verschiedene orte ebenso gedacht sind wie zb. in der früher erwähnten szene aus *Titus* für den empfang der einladung durch Lucius einerseits und das gastmahl anderseits, obgleich hier wie dort die verschiedenen teilvorgänge in der gestaltung der szene, dh. im szenischen dialog, unmittelbar ineinander übergehen.

Dass die räumlichen vorstellungen oder voraussetzungen schwinden, um andern — sei es in unmittelbarem wechsel, sei es in spätern teilen der szene — platz zu machen, ist keine seltene erscheinung:

---

ihrer aufeinanderfolgenden teile.) — Übrigens war hier in bezug auf das »wo« der geschehnisse des dichters voraussetzung jedenfalls: Othello hat seinem freunde Cassio mit nachdrücklichen worten ans herz gelegt, dass er für ruhe und ordnung auf der wache sorge. Deshalb darf nicht diese der ort sein, wo Cassio sich durch Jago zum trinken verführen lässt, — und deshalb lässt dies der dichter an einem andern ort und vor dem beziehen der wache geschehen. — An jenem andern ort lässt er das zechen beginnen; auf der wache aber (wo man die zecherei sich fortsetzend denken kann) trennt Othello das handgemenge, in welches die hadernden zecher geraten sind.

[1]) Jago sagt: "here without are a brace of Cyprus gallants . . ." Und auf Cassio's spätere frage "Where are they" erwidert er: "Here at the door; I pray you call them in."

[2]) Zwischen diesem winzigen auftritt (welchen die modernen ausgaben — als eine selbständige szene — von dieser szene abtrennen, obgleich er der folio nach zu ihr gehört) und dem moment, in welchem sich Othello und Desdemona zur ruhe begeben, hat der dichter eine zwischenzeit gedacht, von ähnlicher länger wie diejenige, welche er innerhalb der spätern szenengeschehnisse (s. s. 5 anm. 5) zwischen dem auftritt auf der wache und dem szenenschlusse voraussetzt. Der herold tut seinen spruch um 5 uhr ("this present hour of five"); Othello aber geht in der 10. stunde zur ruhe ("'t is not yet ten o'clock. Our general cast us thus early for the love of his Desdemona," sagt Jago unmittelbar nach dem abgang des generals).

So denkt der dichter die vorgänge im ersten teil von *Cymb.* IV 2 in nächster nähe der höhle (in welcher Imogen — als »Fidele« — bei Belarius und den beiden königssöhnen gastfreundschaft gefunden), die vorgänge des spätern teils derselben szene aber in einiger entfernung von dieser wohnung des Belarius[1]).

Im beginn von *Errors* II 2 ist der ort (wo Antipholus von Syrakus erscheint und gleich darauf seinem diener Dromio begegnet)[2]) völlig unbestimmt gedacht; im 5. vers (ebenso wie später v. 163) wird der markt als schauplatz eines frühern geschehnisses[3]) gleich einem abgelegenen ort erwähnt und

---

[1]) Dies geht ua. aus folgendem hervor: v. 164 sagt Belarius: "I prithee, to our rock; you and Fidele play the cooks: I'll stay till hasty Polydore [Guiderius] return, and bring him to dinner presently —," worauf Arviragus: "Poor sick Fidele! I'll willingly to him," — Arviragus wird von Belarius hier heim nach der höhle geschickt. — Ferner ua.: Auf die bühne zurückkehrend, fragt (v. 184 f.) Guiderius ("hasty Polydore"): »Wo ist mein bruder? . . . Ist er daheim?« Und Belarius antwortet: »Er ging soeben von hier hinweg,« dh. nach hause: "He went hence" — und nicht etwa he went in od. dgl. (Das "ingenious instrument" also ertönt hier aus der ferne.) — Auch hier wird vom dichter nicht nur eine räumliche veränderung und bewegung, sondern auch ein starkes vorwärtsschreiten der zeit im laufe der szenenvorgänge vorausgesetzt; denn bei den oben angeführten worten ist zeit zum mittagessen, während im beginn der szene morgen war. — Die ursache, weshalb der dichter für die späteren vorgänge der szene einen von der höhle abgelegenen ort denkt, ist folgende: Das schlussgeschehnis der szene — die Römer finden Fidele (Imogen) über Cloten's leiche hingestreckt — soll nichts mit Imogen's gastfreunden, den höhlenbewohnern, zu schaffen haben; die vom scheintod erwachte Imogen soll nicht von ihren gastfreunden abschied zu nehmen brauchen, wenn sie mit den Römern davonzieht; und die höhlenbewohner (Belarius und die königssöhne Guiderius und Arviragus) sollen — noch am schlusse des stückes — nicht wissen, dass ihr totgeglaubter schützling fortlebt und mit dem feldherrn Lucius hinwegzog. — Die falsche moderne »ortsangabe« für die gesamtheit der szene entspricht übrigens in diesem falle einer alten »angabe« der folio "Enter Belarius . . . from the Cave", welche zu der s. 1 anm. 1 berührten gattung von angaben mit nicht-szenischer bedeutung gehört.

[2]) Sie sind beide nacheinander aus der Zentaurenherberge ausgegangen und treffen einander unterwegs.

[3]) Dass der Syrakuser Dromio von seinem herrn mit dem gelde nach der Zentaurenherberge heimgeschickt wurde (und dass gleich nachher Dromio von Ephesus Adrianens botschaft irrtümlich dem Syrakuser Antipholus überbrachte und dafür von diesem geprügelt ward), — diese beiden frühern nacheinander in akt I, sz. 2 dargestellten) vorgänge werden vom dichter in den stellen II 2, 6; II 2, 163; III 1, 7; III 1, 11 als auf dem markt geschehen gedacht.

ohne einen gedanken an die frage, wo etwa der redende (A. von Syrakus) im augenblick der rede sich befinde. — Dagegen werden im 14. und 15. vers derselben szene durch die wörtchen "here" und "hence" die sprechenden (Antipholus und Dromio) an jenen ort, dh. auf den »markt«, versetzt. — Andererseits wird für den schlussvorgang der szene (Adriana ist im begriff, den Syrakuser, den sie für ihren gatten hält, zu tisch zu führen) ein hintergrund oder schauplatz gedacht, der nach der voraussetzung des dichters[1]) vom markt entfernt liegt, nämlich das haus des Ephesers Antipholus.

So zeigen sich verschiedene örtliche vorstellungen in bezug auf verschiedene vorgänge innerhalb einer und derselben szene zb. im 1. akt von *Titus Andronicus* in der 2. szene[2]): Im beginn ruft der heimkehrende feldherr Titus den schutzherrn »dieses Kapitols« an. Diese vorstellung schwindet dann und kehrt in der langen szene nicht wieder. Dafür tritt in ihr nachher das prangende Monument der Andronici und später das Pantheon in den worten und vorstellungen der dichtung in unmittelbarer räumlicher beziehung zu den dargestellten geschehnissen hervor.

In *Pericles* III 1 schauen wir »mit des geistes aug'«, nach der im voraus episch orientierenden anweisung Gower's als "chorus"[3]) und dann nach der schildernden darstellung der dramatischen reden, den helden im beginn der szene auf dem verdeck eines schiffs. In derselben ununterbrochenen szene aber treten wir bald nachher mit Pericles vor Thaïsa's sterbebett, welches nach den dramatischen worten der dichtung an einem orte steht, der »ohne licht und ohne feuer« ist, also im innern des schiffes sich befindet[4]).

---

[1]) Vgl. *Errors* II 1 und I 2, 74.

[2]) Gemeint ist hier derjenige grösste teil des ersten aktes, der mit dem auftreten des "Captain" beginnt. — Näheres über diese und die einleitende szene und über die einrichtungen der ausgaben muss bei einer andern gelegenheit folgen.

[3]) Am schluss von Gower's rede in den worten: "In your imagination hold this stage the ship, upon whose deck the sea-tost Pericles appears to speak."

[4]) Obige szene von »Pericles« ist übrigens das einzige der oben angeführten »beispiele«, wo die angabe der modernen ausgabe derart unbestimmt gehalten ist ("on board a ship"), dass sie dem im inhalt der szene liegenden wechsel der örtlichen vorstellungen nicht widerspricht.

Ähnlich ist das innere verhältnis[1]), wenn *Heinrich VI.* B III 2 der könig mit seinem gefolge vor das bett tritt, auf welchem der ermordete Gloster liegt. Denn für den grössern teil der szene ist der vorauszusetzende ort: der versammlungsraum des in Bury St. Edmonds tagenden parlaments[2]). Das totenbett aber, vor welches die versammlung mitten in der szene tritt, steht nach der voraussetzung der dichtung[3]) in dem entfernt gedachten haus des kardinals Beaufort.

---

[1]) Zweifellos — und das genügt für den zweck dieser nachweisungen — zeigt sich das angegebene verhältnis in derjenigen dramaturgischen gestalt dieser szene, welche von ihr in der »alten quarto« von 1594 ("First Part of the Contention") überliefert ist. — (Über die abweichende angabe "Bed put forth" und anderes in der folio bei dieser gelegenheit zu sprechen — es sind in der folio hier verderbnisse nachweisbar, welche für die untersuchung massgebend sind — und nachzuweisen, dass die in der Cambridge- [und Globe-] ausgabe eingeführte angabe — welche das bett von dem entfernten ort des mordes herbeitragen lässt — unberechtigt ist, würde hier zu weitläufig sein.) In der gestalt, welche die szene in der quarto trägt, trennt nur der doppelvorhang ("Curtaines": Warwick drawes the Curtaines and showes Duke Humphrey in his bed), solange er zugezogen ist, den toten von den im »parlament« versammelten, und zweifellos steht hier im augenblick, wo diesen des ermordeten anblick enthüllt wird, dass bett in der realität des bühnenspiels dort, wo Gloster in ihm erwürgt ward; denn die ermordung wird in der quarto im eingang der szene, dem auge des zuschauers sichtbar, dargestellt (und die "Curtaines" wurden zweifellos — obgleich auch die angaben der quarto, wie immer, unvollständig sind — zweimal in der szene, enthüllend und wieder verhüllend, auf- und zugezogen).

[2]) Die parlamentssitzung (dass es in der szene um eine solche sich handelt wird, im stil der altenglischen dramatik, nur in flüchtigsten worten berührt) ist in der vorhergehenden szene begonnen, in einer noch frühern durch den herold einberufen worden. Die versammlung in dieser szene bildet die fortsetzung zu jener erstern. Gloster ist in jener vorhergehenden szene (III 1) angeklagt und verhaftet worden und wird in dieser vom könig erwartet, auf dass er sich vor dem »parlament« von der anklage reinige; aber er ist inzwischen in seinem gewahrsam im bett ermordet worden.

[3]) Dass Gloster beim kardinal gefangengehalten ward, ist die voraussetzung; denn in der folio sagt Buckingham III 1, 187: "Lord Cardinal, he is your prisoner," worauf der kardinal seinen leuten befiehlt: "Sirs, take away the duke, and guard him sure;" noch deutlicher sagt der kardinal in der quarto zu den leuten, die den gefangenen »hinweg«führen: "see him guarded sure within my house," während vorher in der quarto Buckingham zu Beaufort sagte: "My Lord of Winchester, see him sent away." — Gloster ist also nach seiner verhaftung aus der versammlung des parlaments hinweg nach dem haus des kardinals geführt worden.

Ähnlich ist es zb. in Marlowe's *Edward II.*, Dyce 1862, p. 187[b], wo im eingangsteil einer langen szene die grossen des reichs sich versammelt haben, um das verbannungsedikt gegen Gaveston, den günstling Edward's, zu unterschreiben: Im moment, wo dies geschehen ist[1]), überrascht und empört sie — hier beginnt der zweite teil der szene — der plötzliche anblick[2]) des königs, welcher mit dem verhassten günstling an seiner seite auf dem thron sitzt: — Als ort[3]) aber für die zu jenem vorhaben anberaumte versammlung der Peers wird die genaue voraussetzung in einer frühern szene ausgesprochen (Dyce p. 187[b]): "Warwick. But say, my lord, where shall this meeting be? — Archbishop. At the New Temple" — — während für den 2. teil der szene der thron von England (vgl. oben s. 5) nur im königspalast gedacht werden kann[4]).

---

[1]) Young Mortimer, der als letzter seine unterschrift gibt, sagt: "The name of Mortimer shall fright the king, unless he be declin'd from that base peasant."

[2]) Auch hier wird der anblick, der sich darbietet, ohne zweifel durch die auseinandergehenden "Curtains" enthüllt.

[3]) Von dem in der szene selbst ganz abstrahiert wird.

[4]) Innerhalb der geschehnisfolge, die im lauf des spätern teiles der szene sich aneinanderreiht (die zeit schreitet auch hier gewaltig vorwärts; denn am schluss wird Gaveston, der im eingang der szene verbannt ward, schon wieder aus Irland zurückberufen), geschieht ua. folgendes: Die peers treffen bei einem zweiten auftreten innerhalb der szene, Dyce 190[a], die königin einsam auf der bühne sitzend (Lancaster sagt: "Look where the sister of the king of France sits wringing of her hands and beats her breast!"), und die königin klagt dann: "the angry king hath banisht me the court," wobei die frühere örtliche vorstellung — königspalast — längst verschwunden ist. — Ebenso begegnet vorher die auf die bühne tretende königin mit den worten "whither goes my lord?" dem könig, wie er im begriff ist, Gaveston in die verbannung auf den weg zu geleiten. — Ebenso begegnen in einer vorhergehenden szene, Dyce p. 168[b], mit den worten "whither walks your majesty so fast?" die "Nobiles" der königin, die »nach dem walde« geht, um ihrem schmerz zu leben, obgleich jene gleich darauf, p. 187[a], nach Lambeth — also in London — über die Themse gehen (oder fahren — "to cross to Lambeth"). — (Auch Dyce, der herausgeber Marlowe's, quält sich von szene zu szene mit dem falschen und vergeblichen bemühen, für eine jede einen schauplatz festzusetzen; so stellt er hier die "Query: where is this scene supposed to pass?" Und zb. zu der einen der erwähnten szenen aus »Dido«, Dyce 255[a], gesteht er: "I cannot satisfy myself about the exact location which the poet intended to give this scene.") — Solche begegnungen auf der bühne, bei welchen die personen ohne eine vorstellung von der poetischen örtlichkeit »unterwegs« gedacht sind, finden sich im altenglischen drama häufig — und häufig auch

Marlowe's *Dido* beginnt mit einem vorgang, der im Olymp gedacht wird: Jupiter liebkost den Ganymed; Venus tritt herzu, ihren sohn Aeneas beklagend, der auf stürmischen meeren schweift: "what shall I do to save thee, my sweet boy, whenas the waves do threat our crystal world?" Jupiter verspricht hilfe und geht mit Ganymed von der bühne ab. Venus, welche bleibt, fleht das meer und dessen götter um mitleid für den sohn an. Hierauf erblickt sie diesen, der mit den gefährten »ans gestade gekommen ist«. Sie jubelt, tritt aber beiseite (um erst später im laufe der szene sich zu Aeneas zu gesellen) und verbirgt sich (bis dahin) »in diesem busch«.

Zu eingang des 2. Aktes von *Dido* (Dyce p. 255) »schaut« Aeneas — und mit ihm die zuschauerschaft (die nicht nur zufälligerweise "Audience" hiess — aber zufällig jetzt noch so heisst) — zuerst stadtmauern, welche er für die Karthago's hält ("these should be Carthage-walls), und jenen »hügel«, der den Trojaner an berg Ida gemahnt; und »dort« sieht er einen »strom«, bei dem er an den heimatlichen Xanthus denkt. — Nachher bestätigt ihm Ilioneus (Dyce p. 256[a]), dass er sich vor Karthago's mauern befindet (these are Carthage-walls; and here queen Dido wears the imperial crown), — und gleich darauf sind die redenden und »handelnden« im innern von Dido's königlicher halle gedacht, wo Aeneas der fürstin das schicksal Troja's berichtet. Dann verlassen sie die bühne, und nur Ascanius bleibt, »am ärmel« von Venus zurückgehalten, die »zu einer andern tür« (wie, nach Dyce, die angabe sagt) hereinkommt, während jene abgehen: Venus liebkost den knaben, singt ihn in schlaf, — und nunmehr ist die poetische vorstellung des schauplatzes: ein lieblicher, einsam-stiller hain, in welchem die göttin den entschlummerten Ascanius niederlegt (und die dichtung spricht von "this grove, green brakes, these cooling shades,

---

die mit solchen begegnungen sich verbindende, fast formelhafte anwendung der frage: Whither walks oder goes oder wends (od. dgl.) usw. — So sieht am schluss der oben s. 12 berührten szene H 6 B III 2 (auch dieser szenenschluss hat nichts mehr mit dem vorher in der szene gedachten »parlament« und noch weniger mit irgendeiner vorstellung von dessen versammlungsort zu schaffen) die königin den Vaux über die bühne schreiten und fragt: "Whither goes Vaux so fast?"

these leaves, these running streams, these milk-white doves" usw. usw.).

In Marlowe's *Faustus* 1604 (Dyce p. 69a, Breymann und Wagner, 1889, p. 140) fasst im beginn einer »szene«[1]) mit den worten: ". . . the restless course that time doth run . . . calls for the payment of my latest years: therefore, sweet Mephistophilis, let us make haste to Wertenberg" doktor Faustus den entschluss, sich nach Wittenberg zu begeben[2]), — worauf Mephistophilis fragt: "What, will you go on horse-back or on foot?" — In der nächsten rede Faust's aber sind die redenden schon unterwegs, auf einer wiese gedacht; denn jener sagt: "Nay, till I am past this fair and pleasant green, I'll walk on foot," — und gleich nachher sitzt Faust schon auf einem stuhl, in dem er einschläft, wobei die voraussetzung ist, dass er sich in seinem Wittenberger haus befindet.

Ähnlich ist es, wenn *Heinrich VI.* B, IV 10 (vgl. s. 8) Jack Cade im eingang der szene sagt: "These five days have I hid me in these woods . . .; but now I am so hungry that if I might have . . . I could stay no longer," — im nächsten satze[3]) aber schon sagt, dass er »in diesen garten« geklettert sei.

---

[1]) Die übrigens unmittelbar an eine grosse vorhergehende szene (welche vor dem kaiser spielt) sich als fortsetzung anzuschliessen scheint. (Am schluss jener szene nimmt Faust zwar vom kaiser abschied, ist aber nach dessen gleich folgendem abgang wieder — oder noch — auf der bühne. Doch verfährt Dyce willkürlich, wenn er — statt der alten angabe "Exeunt", welche Breymann gibt, und welche auch auf Faust und Mephisto sich beziehen lässt — "Exeunt Emperor, Knight and Attendants" schreibt, wonach Faust und Mephisto auf der bühne bleiben müssten.)

[2]) Ebenso wie (s. oben s. 7 f.) Lucius im eingang der szene beschliesst, sich nach Rom zu begeben, und gleich nachher in Rom ist.

[3]) Der intervall oder hiatus, in welchem der gedachte eintritt Cade's in Alexander Iden's garten (durch überklettern der gartenmauer) enthalten ist, liegt hier zwischen zwei perioden, welche durch ein rückweisendes "Wherefore" (»Deshalb«) miteinander in beziehung gesetzt sind (Wherefore, on a brick wall have I climb'd into this garden . . .). Solches vorschreiten der handlung von ort zu ort innerhalb der szene und der rede wird possenhaft ironisiert in einer bekannten stelle aus *George a Greene, the Pinner of Wakefield:* hier sagt ein schuster (der, nach der alten angabe, zu beginn der szene »auf der bühne bei der arbeit sitzt«) mitten in der szene: "come, sir, will you come to the town's end now, sir?" und Jenkin antwortet: "Ay, sir, come. Now we are at the town's end, what say you now?"

Das verhältnis ist aber auch nicht wesentlich anders, wenn zu beginn der grossen szene im *Julius Caesar* die handlung, mit Caesar und seinem gefolge, zuerst noch in einer strasse Roms[1]) und gleich darauf auf der höhe des Kapitols und in dessen innerm gedacht wird.

Und ebenso ist es zb. *Heinrich VI.* A, II 2 der modernen ausgaben, wo Bedford, der die verfolgung der aus Orléans hinausgetriebenen Franzosen leitet, den befehl gibt, dass »zum rückzug geblasen und die verfolgung eingestellt werde«. Natürlich ist dies nur ausserhalb von Orléans denkbar, — doch in den nächsten versen schon ist man mittelst eines "here" auf dem marktplatz und im "middle centre of this cursed town".

Und wie hier die fortlaufende handlung der szene über die gedachten mauern von Orléans, und in obiger szene aus *Dido* über die stadtmauern von Karthago, und wie sie mit Jack Cade über die backsteinmauer von Iden's garten hinwegsetzt, so schwingt sie sich in *Romeo and Juliet* über die hohe mauer von Capulet's garten, wenn Romeo »mit der liebe leichten schwingen« dies hemmnis »überfliegt«.

Nur wird in diesem fall eine solche »ortsveränderung« in einem moment gedacht, wo die hauptperson für eine weile von der bühne verschwunden ist. Denn Romeo verlässt diese unmittelbar, ehe die ihn suchenden freunde auf die bühne treten; wenn diese sich entfernt haben und Romeo wieder auftritt, wird er im innern des gartens gedacht, — während er bei seinem auftreten im eingang der szene noch ausserhalb desselben gedacht war.

Der fehler aber in den ausgaben besteht hier nicht so sehr in der ausübung jener falschen regel der »ortsangaben« für jede szene, wie in den sonstigen besprochenen fällen, als vielmehr in der — auch sonst nicht seltenen — falschen zerschneidung der Shakespearischen szene in zwei; und dieser eingriff hat hier bekanntlich ein Shakespearisches reimcouplet:

"To seek him here that means not to be found.
He jests at scars that never felt a wound."

derart auseinandergerissen, dass seine beiden eng zueinander

[1]) "What, urge you your petitions in the street", sagt Cassius.

gehörigen hälften je am schluss und am anfang der beiden szenen der modernen ausgaben — *Rom.* II 1 und II 2 — stehen.

Dresden. R. Koppel.

SHELLEY AS NATURE POET.

In common with the other chief writers of the romantic age Shelley is pre-eminently a nature poet. Whatever differences may be found among the various members of the school (and in other respects they are as different as is well possible) they certainly are alike in this: their study of natural beauty for its own sake and their belief in its value.

I. Influence of Wordsworth.

1. Characteristics of Wordsworth's Style.

Wordsworth was certainly the leader of the school.

Within the very fortress of the eighteenth century itself Thomson had shown the way to nature study but it is mainly that of nature tamed and subdued: there is a spirit akin to that of Vergil's *Bucolics:* we feel at every step the presence of man and his domestic animals: the melting of the snow prepares the way for husbandry, the spring winds are dangerous to crops, the heavy snowstorms keep the cattle from their food and make the robins tame. There is much beauty in Thomson but little solitude and less sublimity.

The originality of Wordsworth is best seen by contrasting him with the only man who could be claimed as his model. For in Wordsworth the 'Bucolic' idea of nature disappears, not to return again in the same century. Nature is sought for her own sake and wooed in her very fastnesses; she is no longer viewed as a garden or laboratory where man's processes are carried on, man is all but islanded in her immensity, it is recognised that she is over and above him and his whole life is penetrated by impulses that emanate from her; he is one chord in that vast lyre which is nature, a chord responsive to all the rest. Nature is no longer only garden or field or hillside, she

embraces mountains, the sea, the atmosphere, the stellar systems themselves, extended on every side into infinity and eternity.

And Wordsworth spiritualises Nature! It is not so many phenomena that are viewed but it is the varying manifestations of one life, sacred, great and all pervading. Every part of nature is instinct with this same mystery of life, the 'meanest flower that blows' is of so great significance because it is an embodiment of this same spirit.

This life of nature is felt more when man is alone with her and hence the love of solitude which marks the Wordsworthian habit of mind.

To study the ways of natural objects accurately and truly is not so unique a feature of this school as is generally supposed but what is fresh is the recognition in nature of infinite scope and of a sacred spirit of life.

When we ask how far Wordsworth influenced the poets who succeeded him it must be confessed that the answer is difficult to give. It is hard to say to what extent certain elements are derived from him or to what extent they would have been in any case present in that age. But one thing is evident: that the leading characteristics of the Wordsworthian study are present in all his chief contemporaries. There is the love for nature's seclusion, the reverence which sees in her a revelation of infinity and there is the recognition in her of a mysterious and poetic life.

Byron and Shelley perhaps owe more to Wordsworth than Keats does, but they all three owe much.

In Byron it is the love of solitude which is most pronounced; he takes refuge with nature as a screen against humanity; he makes a triumphant contrast between her eternity and the transitory generations of men; the fickle ocean has become for him a monument 'such as creation's dawn beheld' outlasting empires; the life of nature does not show itself to him in a spiritual and peaceful presence so much as in the force of the ocean waves or in the terrific energy of storm, nature has an untameable wrath, a 'fierce and far delight' surpassing all that man can feel.

In Shelley we see a much closer resemblance to Wordsworth. The love of solitude is with him as with the elder poet inspired by the desire to know nature in her inmost heart, it is a condition of worship; he has the same feeling for infinite expanse

and the same perception of an underlying life. He also dwells, like Wordsworth, on the 'education of nature' as contrasted with that of society and convention. Indeed though he insists on it less in actual words it bears for him a more real meaning, since he views 'society' and 'custom' as far more genuinely corrupt than does Wordsworth [1]).

Here, however, the chief parallel ends. In the development of these main ideas there is great difference between the two poets and a comparison mainly brings out the points of unlikeness.

Wordsworth's nature study is remarkable for its multiplicity and accuracy of detail. He has in this a close resemblance to the scientific observer; being a poet he applies his knowledge in a different way but it is a fact that he looks for characteristics of structure and habit hardly less than for characteristics of beauty.

In vegetation he does not care only or mainly for the colour and scent of flowers; they are felt by him to be but a small part of the plant's life and we gather from his pages the qualities of the species as a whole. We know the exact time of the year at which his celandine blooms, we known its habit of closing its petals in storm, even that they wither open, we are never allowed to forget the universality of its range; we know the habitat of his primroses, on rocks or grassy banks or at the foot of trees; we know all that distinguishes the daisy, the ruby tipped petals, the yellow compound centre, the rays, the blossoming in every glimpse of sun at all periods of the year, even the 'star-shaped shadow'.

It is the same with birds. The closeness and accuracy of Wordsworth's observation resembles that of a White of Selborne. Every poet knows that the skylark sings while it mounts but how many are as conscious as Wordsworth of its nest on the ground, who else notes its 'quivering wings'. His 'Cuckoo' reveals itself to us as one of the shyest of birds, a 'wandering voice', we guess at the stealthy flight from its variable cry 'at once far off and near', and the very character of the note is given 'the twofold shout'. The green linnet he observes in the same way, it is almost the colour of the leaves, it has a 'flitting

---

[1]) See also "Chapter on Shelley's Social Ideas" on the influence of Rousseau.

flight' and it pours forth its song 'in gushes'. The owls are not melancholy, they are 'merry'! It is an outrage on poetic tradition that no one but a born naturalist would dare to commit.

And every detail of scenery is noted with the same care as the life of living things. In his poems it is possible to fix the exact season and the exact time of day at which everything happens; it is one of the secrets of the vivid effect he always produces. If he writes three or four spring poems they all embody different traits; they are not in the least like each other for they are taken at slightly different moments and each moment marks a change in the whole mass of details of which they are composed.

On one day in March the snow is found only on the tops of the hills and the grass is withered, a little later and though trees and mountains are still bare the 'grass is green in the field', the streams are impatient in April and full of life, they 'loiter' in May. It is not enough to note the glory of sunlight on autumn woods; he must render its exact effect on each tint, it 'reddens the fiery hues' and makes the gold transparent.

It is almost impossible to find Wordsworth inaccurate and quite impossible to find in him any effect that he has not studied from the object itself.

It is noticeable also that Wordsworth does not desire to see his object in any especial brilliance of colour. He is not insensible to the halcyon moments of nature nor blind to her intermittent gorgeousness; nothing in Shelley is more limpidly clear than the picture of Peele Castle with its shadow 'sleeping on a glassy sea', amid a calm so perfect that it seemed as if it could not pass away, or more gorgeous than the sunset in the Excursion where the mists resemble 'fabrics of enchantment piled to heaven', but such splendour is rare in Wordsworth. Nature does not often give moments that are quite consummate and he never snatches at them; indeed so frail and fading does their splendour seem to him that he is almost afraid to enjoy it while it is there.

He wishes to be always contented and interested and therefore he prefers to dwell on what is always available. Nature is a storehouse of endlessly fascinating truths and those which are of every day occurrence and so can be most frequently verified are what he likes best. It is a part of his moral scheme to show the delightfulness of common things and it sometimes

appears as if he values every fact he records twice over, once for its beauty and once for the frequency with which it occurs.

He was helped in this natural sobriety of tone by the climate of his country. What experiences he had of the Continent seemed valuable chiefly as a means of comparison: they gave him a more vital appreciation of the essential elements of landscape; he remembers the Alps mainly to contrast them with his own Cumberland mountains and obviously prefers the latter. His prevailing quietness of tone with occasional visions of enchantment suits the England he loves so well.

With what scientific accuracy Wordsworth's observation of scenery was conducted can be seen even more plainly in his prose than in his poetry.

The *Guide through the Lake District* studies carefully all the component elements: the geological formation of the rocks, the character of the natural vegetation, the character of that introduced by man and the way in which it blends with the other, the athmospheric effects, the mist, the storm, the rain clouds, the side of the valley fróm which sunrise is best seen and sunset, the character of the lakes which 'are fed by mountain torrents and internal springs circulating through them like veins' and thus 'are truly living lakes' unlike 'the stagnant and sullen pools that have been formed on volcanoes or the shallow meres found in flat and fenny countries', the character of the mountain streams which have not the force and violence of the Alpine torrents but whose beauty lies in their pellucid clearness.

It is difficult to think that this minute fidelity of detail, this love of the absolute fact in and for itself, is not due in some manner to the prevalence of scientific thought in Wordsworth's time. If not consciously adopted it shows at least the same spirit but it should be here observed that this is the only manner in which it does affect Wordsworth. However much natural affinity he may have for scientific method he is not in the least impressed by the conclusions of scientific thought. In the theories of science from the greatest to the least he takes no interest. Even Thomson had much more; he can speak of the rainbow as 'Newton's awful prism' but Wordsworth remembers neither Newton nor the prism, he neither delights in the explanation nor quarrels with it, the rainbow is as pure a symbol of promise to him as it was to Noah and just as miraculous. He does not

care about its origin and the standing miracle of its existence remains.

This, then, is one leading characteristic of Wordsworth's nature-study: the minutest fidelity of detail, dealing by preference with universal aspects and widely spread objects, scientific in its accuracy but caring nothing for scientific theory.

Another characteristic of Wordsworth is his method of interpreting nature which, as has often been noted, is essentially an ethical one. It is ethical in two somewhat different ways, by particular applications and also by its general spirit. It must be insisted that this ethical interpretation is emphatically natural and arises neither from forced nor from conventional parallels.

Wordsworth's ethical interpretations spring naturally, indeed inevitably, from the parallels that do exist between the life of man and the life of nature, they are not artificial and neither are they obvious until pointed out. It is simple enough to treat the skylark as an embodiment of joy but it requies an ethical genius to see the veritable similarity with humanity:

"True to the kindred points of heaven and home",

and the same may be said of his identification of the force of gravity with that of duty:

"The most ancient heavens through thee are fresh and strong",

thus spiritualising the physical law and extending to infinity the moral one.

To accuse Wordsworth's love of nature of lacking disinterestedness because he interprets her in this manner, is surely unwarranted! It is as inevitable and as admirable for the man of ethical genius to see moral motives in nature as it is for the man of artistic genius to see beauty.

And further: besides this interpretation of particular details, there lies for Wordsworth a moral appeal in nature as a whole, she is the expression of a divine life which can by means of her impress and influence man. Hence the sense of beauty for Wordsworth is continually blent in the higher sense of spiritual force and he describes in terms of the latter just as readily as in terms of the former:

"The clouds were lit
And in their silent faces did he read
Unutterable love."

It is this spiritual appeal which has been recognised with justice as the most significant fact in his rendering of nature.

2. Comparison with Shelley.

We pointed out in the beginning that there was a great similarity between Wordsworth and Shelley as regards the most vital ideas underlying their nature study but it remains to show how the method of Wordsworth is transformed into something widely different.

Wordsworth had considerable influence on Shelley in his early days. Shelley addresses a sonnet to him as the "Poet of Nature" and the great advance shown by Alastor over Queen Mab is due to the fact that it substitutes the noble guidance ef Wordsworth for the somewhat misleading model of Southey.

Alastor is the most Wordsworthian of Shelley's poems. The irregular and unrhymed metre of *Queen Mab* gives place to blank verse and the method of apprehension is changed.

In *Queen Mab* the interest in nature is mainly a pseudo-scientific one; the poet is so filled with rapture for the underlying laws that he almost forgets to observe. His interest is bent on the vast spaces revealed by astronomy:

> "The interminable wilderness
> Of worlds at whose immensity
> Even soaring fancy staggers".

But this piling up of adjectives does not make us realise the vast extent that the poet desires; there is a certain frigidity in the whole and a good deal of the conventional.

The tempest unfolds its pinion, the pitiless fiend tracks his prey with winds and lightnings, the torn deep 'yawns' and a vessel must find its grave in order to add dramatic effect. Shelley's pantheism makes him declare that all is a temple for the 'Spirit of Nature', that the meanest leaf is instinct with this spirit as much as the thronging immensity of worlds but there is no real apprehension of life, the socalled 'spirit' is little more than the motive force impelling a vast machine; it is identified with Necessity and seems non-moral in its essence. Indeed what the poet is really celebrating with such joy is the omnipresence of law and its supreme indifference to the individual is, in his eyes, a characteristic of its virtue.

In *Alastor* we enter another world. The 'Spirit of Nature' is no longer something to be admired because of an astronomical computation of its immensity, it is felt to be a living soul and passionately adored. Wordsworth describes in *The Prelude* how

he had in youth moments of supreme inspiration and had taken vows binding himself to the service of the spirit he felt in nature:

"To the brim
My heart was full; I made no vows but vows
Were made for me; bond unknown to me
Was given, that I should be, else sinning greatly
A dedicated spirit. On I walked
In thankful blessedness which still survives."

So with Shelley in *Alastor*. He has less complete a realisation and more of a search:

"ne'er yet
Thou hast unveiled thy inmost sanctuary",

but his devotion is no less:

"Mother of this unfathomable world!
Favour my solemn song! for I have loved
Thee ever and thee only."

The Great Parent has the power of breathing inspiration into the heart of man and the poet is as a lyre strung to catch her breath. The sense of life and the sense of mystery in nature are the two great changes that we notice in *Alastor* and these are directly Wordsworthian.

The nature painting in *Queen Mab* gives no closeness of detail; all the scenes described are general and there is nothing which shows that the eye has been dwelling on the object. Indeed it combines the two seemingly contradictory faults of hardness and indefiniteness.

In *Alastor* we note for the first time clearness of detail, every component part of the picture realised and presented:

"The cold white light of morning, the blue moon
Low in the west, the clear and garish hills,
The distinct valley and the vacant woods".

There is the chill of morning in the lines, the cold sad beauty of a mountain dawn.

Shelley's love of spaciousness no longer requires the whole solar system to wander through, he has learnt the vast extent of earth herself, learnt that variety of content must be given in order that space may be understood. The rocky platform from which Alastor views:

"Islanded seas, blue mountains, mighty streams",

has a far wider outlook than the system traversing car of *Queen Mab*.

The poet has learnt too the value of that mystery in atmospheric effect which alone can extend space into infinity:

"Dim tracks and vast, robed in the lustrous gloom
Of leaden coloured even and fiery hills
Mingling their flames with twilight on the verge
Of the remote horizon."

It is a perfect picture of the splendid colours of evening subdued and saddened by advancing night and it is Wordsworthian both in its minute truthfulness, the 'lustrous gloom', in the vast misty shore seen from the mountain height and the roar of the lonely streams [1]). Shelley has nowhere noted with such minuteness as here the sound of waters or the effect of mist that 'drank wan moonlight even to fullness'.

It is worthy of note that though, from this time onwards, atmospheric effects are favourites with Shelley he does not again treat them with such sobriety of tone, in his later work he prefers them terrific with gloom or fiery with light.

The similar scene in *Prometheus* is enough to show the difference. There also we are on a mountain so high it seems to overlook the world but all is light and almost intolerable radiance; the 'azure waves' of the lake break in 'silver light', the streams are illumined, the 'icy spires' fling back the sunlight. Twice over in *Prometheus* is such a scene described but in each case it is the dawn at its utmost point of brilliance, there is no twilight or evening [2]).

Nor is Shelley anywhere else so careful as he is in *Alastor* to give the minute painting of the foreground as well as the distance; he notes the 'tall spires of windlestraw' throwing their 'thin shadows', the gnarled roots of the ancient pines 'clenching the unwilling soil'.

Alastor expresses the same belief in the 'education of nature' that is so often given by Wordsworth. The poet calls upon nature to inspire him so that his strain

"May modulate with murmurs of the air,
And motions of the forests and the sed,
And voice of living beings and woven hymns
Of night and day and the deep heart of man".

---

[1]) Cp. with *Alastor* the scene in the *Prelude* Bk. XIV, describing Snowdon by night, the hundred hills seen through the mist and streams "Inumerable, roaring with one voice".

[2]) See *Prometheus*, Act II, Scenes I. III.

In the Preface to the poem he explains how Alastor has been led to the contemplation of the universe and, in so contemplating, has drunk deep of the fountains of knowledge:

"His imagination is inflamed and purified through familiarity with all that is excellent and majestic. The magnificence and beauty of the external world sinks profoundly into the frame of his conceptions and affords to their modifications a variety not to be exhausted."

This is exactly like the thanksgivings which Wordsworth continually offers to the scenes which have for ever made barrenness and poverty of life impossible to him.

However even in that very communion with nature shown equally by Alastor and his creator there is a significant difference. Wordsworth is serene because he sees through nature the living spirit behind; he identifics it with God, he is sure of its benignity and its concern for man; Shelley sees it and loves it but he cannot be sure if it has any intimate concern with man; he responds to it but does it respond to him?

Sometimes Shelley thinks so and, as in the last great act of *Prometheus*, reaches his height of triumph but more often he doubts; to feel the presence behind the veil is not, with him, the same thing as to know it.

But if there are many resemblances to Wordsworth in *Alastor* the poem also exhibits characteristic differences.

It is quite unlike the elder poet in the gorgeousness of much of its scenery: the forests with pyramids of the tall cedar under which the ash and the acacia seem to hang

"Like clouds suspended in an emerald sky",

the parasites which surround the trunks 'like serpents clothed in rainbow and in fire', the magnificence and richness of the meadow flowers.

The stream too is more mysterious and gloomy; it has not the limpid charm of Wordsworth's mountain brooks. Wordsworth did not describe cascades formed by 'riven mountains' over which the flood's 'enormous volume' pours and shakes the everlasting hills. Even among the Alps he did not see rock masses quite so weird and strange as those of Shelley:

"Which in unimaginable forms
Lifted their black and barren pinnacles".

The whole cast of the scenery is far more solitary and splendid than anything in Wordsworth and the deep melancholy which it is made to express is wholly foreign to his spirit.

It will be seen when all likenesses have been sought out that there remains an essential difference both in mind and in method; this difference is intensified as Shelley's genius developes and it may be well to point it out in some detail.

The minuteness of observation which we have seen to be characteristic of Wordsworth's style is not generally found in Shelley; he can show it when he pleases but he does not often chose to do so; he does not care for the actual features of earth in the same way and the gift of minute observation, similar to the naturalist's, he does not possess.

It is true he always has or has had his eye upon the object but be is not interested in its specific qualities, does not desire to know what it is in all places and at times; he wishes, as it were, to surprise it in the heart of itself, to give not universal qualities but the rarest and most wonderful. We cannot gather from his *Skylark* as we could from Wordsworth's anything about the flight of the bird or its habits of nesting.

All this does not occur to him. He strives only in image after image to render the joy of its song, its 'shrill delight', 'keen as are the arrows of that silver sphere', flowing in 'a crystal stream', 'filling the earth and air', 'joyous and clear and fresh'. It is a most wonderful living voice to him but it is hardly more. He does not make us feel the living and frail presence which is the secret of Wordsworth's tenderness but he can give as no one else can, the unequalled, the inexpressible rapture of nature's children in their joy.

It is the same with his flower studies. Wordsworth's favourite flowers are those that grow most abundantly near his home and we have seen with what close observation he appreciates their life. Shelley prefers always the richest and most beautiful and he depicts them at the acme of their splendour, wet with rain and drenched with sun. He dwells on their brilliance:

"the moonlight coloured may"

and

"the white cups whose wine
Was the bright dew not yet drained by the day"[1]).

They are incarnations of the stars with 'splendour changed to fragrance', they 'illumine' death, they are like jewels but jewels that breathe and shine. If the habits of flowers are noted at

[1]) The Question.

all, as they sometimes are, they are always transformed by some image of radiant imagination. He observes, as Wordsworth does the ever blossoming of the daisies but with him they become

"the pearled Arcturi of the earth,
The constellated flower that never sets".

This transformation and irradiation of objects is visible in a hundred ways. It is typical of him that he can describe rooks as gorgeously as if they were birds of paradise:

"Gathering round with wings all hoar
Through the dewy mist they soar
Like grey shades till the eastern heaven
Bursts, and then as clouds of even
Flecked with fire and azure lie . . .
So their plumes of purple grain
Starred with drops of golden rain
Gleam above the sunlit woods."

There can be no doubt that the effect is exactly rendered here but it is a veritable transformation and it is precisely such fugitive moments and culminating points which it seems the especial mission of Shelley's art to preserve.

He has nothing of Wordsworth's desire for universal features always verifiable; some of the best descriptions in his pages are of phenomena that may have been seen once only and perhaps in all their detail never will be seen again.

There is enough resemblance to common aspects to show their truth but they are observations that could only be made by an exquisite sensibility. The delight in splendour was partly a cause and partly a result of his intense love for Italian scenery.

That habit of mind in Wordsworth which could see the most gorgeous things Europe had to offer and return all the more contentedly to the quiet Cumbrian lakes would have been inexplicable to Shelley, he liked the intense excitement of gorgeous scenery. When he had once seen the high Alps and Italy they filled his poetic horizon. It is not possible to find in him one really good description of English landscape. In *Rosalind and Helen* when the heroine laments for England we feel that her words are merely conventional, the image given by them cannot compare with the clear picture of Italy at the close:

"Talk with me
Of that our land whose wilds and floods,
Barren and dark although they be,

Were dearer than these chestnut woods;
Those heathy paths, that inland stream
And the blue mountains, shopes which seem
Like wrecks of childhood's sunny dream."

'Childhood's sunny dream' does not understand its surroundings as barren and dark nor could such words ever be used by one who felt veritable home sickness in a foreign land, the scene is unrealised. On the contrary we see the situation of the house in Italy quite plainly:

"The shore
Is shadowed with steep rocks, and cypresses
Cleave with their dark green cones the silent skies,
And with their shadows the clear depths below."
"Its casements bright
Shone through their vine leaves in the morning sun."

The poet tells us that all things were planned as in an English home which makes his inability to recall that home the more striking.

The sense of locality though rare in Shelley is by no means wanting but when be does give it, it always relates to some spot in Italy. Such is the description of Venice in *Julian and Maddalo:*

"The broad star
Of day meanwhile had sunk behind the hill;
And the black bell became invisible;
And the red tower looked grey; and, all between,
The churches, ships and palaces were seen
Huddled in gloom; into the purple sea
The orange hues of heaven sunk silently,"

or, later in the poem:

"For to me
It was delight to ride by the lone sea;
And then the town is silent, one may write
Or read in gondolas, by day or night,
Having the little brazen lamp alight,
Unseen, uninterrupted."

This has the true local feeling and for an unusual aspect; the poet's love of the city is such that he rejoices even in its rare moments of gloom.

Equally truthful is the picture of Lombardy:

"The waveless plain of Lombardy,
Bounded by the vaporous air,
Islanded by cities fair"[1]).

---

[1]) *Lines Written Among the Euganean Hills.*

Padua is seen amid its 'harvest smiling' plain with the slow creaking waggons and milkwhite oxen drawing the vintage home and the whole is steeped in the intense yet delicate radiance of an Italian noon:

"Like a vaporous amethyst
Or an air-dissolved star"[1]).

Best of all as giving the true characteristics of landscape is the scene described in *A Letter to Maria Gisborne:*

"The thunder smoke
Is gathering on the mountains, like a cloak
Folded athwart their shoulders broad and bare;
. . . the vines
Are trembling wide in all their trellised lines;
The murmur of the awakening sea doth fill
The empty pauses of the blast; the hill
Looks hoary through the white electric rain."

And, later on, the storm has passed and the night settles down into calm:

"Afar the contadino's song is heard,
Rude but made sweet by distance, and a bird
Which cannot be a nightingale, and yet
I know none else that sings so sweet as it
At this late hour: — and then all is still."

This is thoroughly poetic realism; it is impossible to give anything more exactly true or with more graphic and accurate detail in every line. Generally Shelley does not cloose to give such local feeling and much of his work is as outside space and time as the Faerie Queene.

It remains to be asked if the other chief characteristics of the Wordsworthian method — the ethical appeal and its nature — are similar.

In one respect the difference is obvious: Shelley does not often see the human parallels in the life of nature. Shelley can follow this Wordsworthian method at times and, where he does, the results are especially splendid. In the grand choruses of *Prometheus* there are several instances. Wordsworth compares the force of gravity which constrains the stars to the principle of duty in the life of man. Shelley compares it to the yet more elemental impulse of love: love rules the 'unquiet republic of the maze of planets struggling fierce towards heaven's free

[1]) See Note 1.

wildernesses'[1]). He does not give the calm of the stellar space so well as Wordsworth but he gives even better its tremendous force and its wonderful life.

In the *Ode to the West Wind* there is also a Wordsworthian treatment of nature, he sees very plainly the parallel with the life of man: the fierce winds of autumn, laden with wreckage, are yet strewing over the earth the seeds of spring, so the tempestuous struggles of his own life destroy him but may yet carry abroad his thoughts to fructify in others. The sadness of the comparison is unlike Wordsworth but its manner resembles him.

However, such instances of ethical interpretation are not frequent; Shelley generally prefers the less truthful method of the older poets, that which Ruskin has called the 'pathetic fallacy' and which consists in reading the poets own emotions into the outer world.

Shelley makes man cast a reflex of himself into the great mirror of nature. It is very significant of his method that in *Prometheus* the whole universe changes when man is blest, from its greatest part to its least: the snow on the frozen mountains of the moon melts with love and the kingfishers feed on berries instead of living things.

What is done on an immense scale in *Prometheus* continually recurs on a smaller one.

In the *Sensitive Plant* the whole spirit of the garden changes with the death of the lady; its health depends on her life even more than on the care she gives. The flowers are interpreted in human terms:

"Narcissi, the fairest among them all,
That gaze on their eyes in the stream's recess
Till they die of their own dear loveliness".
"The Naiad like lily of the vale
Whom youth makes so fair and passion so pale".

In one respect, however, in the influence of nature herself as a living presence full of harmony and joy, the two poets are at one. Shelley, like Wordsworth, shows both the instinctive rapture of youth and the maturer and more meditative delight:

"The Spirit whom I loved in solitude
Sustained his child: the tempest shaken wood,
The waves, the fountains, and the hush of night,

---

[1]) *Prometheus* Act IV.

These were his voice; and well I understood
His smile divine when the calm sea was bright,
With silent stars and heaven was breathless with delight." [1])

This is the Spirit mentioned in *Adonais* as:

"Bursting in its beauty and its might
From trees and beasts and men into the heaven's light" [2])

and which is:

"That light whose smile kindles the universe,
That beauty in which all things work and move" [3]).

As we have noticed was already the case in *Alastor* Shelley's perception of this universal life is a less happy one than Wordsworth's. While the elder poet is always able to feel a communication between this spirit and himself which lightens the burden of all 'the unintelligible world', Shelley rather aspires to that condition of mind than attains it. Sometimes he seems to depict two spheres holding aloof from each other: the radiant nature with its wealth of happy shapes contrasted with the sad heart of man:

"The breath of the moist air is light
Around its unexpanded buds;
Like many a voice of one delight,
The winds', the birds', the ocean's floods." [4])

But the poet himself cannot find the peace of the sages who walked 'with inward glory crowned', he laments for:

"the life of care
Which I have borne and still must bear" [5]).

The tragedy of man's lot for Shelley lies in this very fact that he seems an exile from the spirit of joy which he feels in nature but cannot share. *Prometheus* is the dream of a vast harmony between these two unreconciled worlds but usually it is when the poet's delight in nature is keenest that he feels man as most certainly an alien.

Wordsworth, easily entering into the beneficent life of nature, describes how he is laid asleep in body and becomes a living soul.

Shelley amid the best radiance of the Italian heaven is conscious of the 'frail bark' of his own being:

---

[1]) Revolt of Islam. Canto I 45.
[2]) Adonais 43.
[3]) Adonais 54.
[4]) Stanzas Written in Dejection near Naples.
[5]) See Note 1.

"And its ancient pilot, Pain,
Sits beside the helm again."[1])

The best gift of all — selfforgetfulness — nature cannot give him; the consciousness of his own suffering runs like a dark thread across the surpassing orb of her brightness.

II. Influence of Science.

Besides the Wordsworthian example, in its transmuted forms, a second influence, very important in Shelley, is that of science.

His relation to it is the exact opposite of Wordsworth's. Worthsworth had, by nature, the scientific method but he cared nothing for scientific theory; Shelley, as we have seen, has not the method, but he does care, and very deeply, for the results.

Scientific reading and research were the passion of his youth. He carried on disastrously resulting experiments at Eton and others, though less disastrous, at Oxford. Hogg tells us how Shelley believed that chemistry would be able to indefinitely extend the life of man and even to render him exempt from death. He thought that by the aid of science man would become the absolute lord over nature. Something like this millenium by scientific means is pictured in *Prometheus:*

"The lightning is his slave; heaven's utmost deep
Gives up her stars, and like a flock of sheep
They pass before his eye, are numbered and roll on.
The tempest is his steed, he strides the air,
And the abyss shouts from her depth laid bare.
Heaven hast thou secrets? Man unveils me, I have none."[2])

The idea of exemption from death Shelley had, however, given up by the time he wrote *Prometheus;* he expressly says that man is n o t exempt

"From chance and death and mutability".

Shelley's favourite sciences, we are told, were astronomy and chemistry, and it would have been easy to guess as much from his pages.

His interest in science was of a peculiar kind, essentially in its syntheses and not in its processes. He did not choose, either in his life or his work, the task of laborious and patient ob-

---

[1]) Lines Written among the Euganean Hills.

[2]) Prometheus Unbound Act IV.

servation, he had no great reverence for facts as facts nor any tendency to value details merely as such. That aspect which has been called 'the fairyland of science' specially attracted him; he looked on it as the key to a new wonder world and its promises for the future (and scientists have been no less lavish of their milleniums than other men) he took for absolute truths.

He valued science very largely as a new kind of alchemy and magic. But there was also another kind of interest, deeper and more valuable than this. Shelley's mind was of a philosophic tendency and he loves to search out the philosophy of nature, the underlying laws that support her phenomena. He is the only man who has understood at its true poetic value the constancy of scientific law; it is an endless miracle to him. His delight in its symmetry and unfalteringness passes at times into a religious ecstasy.

Of course there were essential differences between the thought of Shelley's day and of our own. During the latter half of the nineteenth century evolution has been the most prominent scientific doctrine; biology and especially the biological development of man have almost absorbed attention to themselves. When we say of a Victorian writer that he is interested in scientific thought we mean mainly that he is acquainted with Darwin and Darwinism; we estimate his position in thought by the manner in which he has assimilated or rejected this theory.

Such a conception was impossible to the first quarter of the century. The most striking omission of Shelley's work to our eyes lies in the absence of any theory of evolution. It is a proof of his penetrative power that we see the space for it and that, alone among the imaginative writers of that generation, he constructs his mental world in such a manner we feel it inconsistent for want of this conception.

The main interest of Shelley's day was still directed to astronomy and we find it is this of which literature mainly takes note. The altered system of the universe and its immensity were still the most striking facts and it is of these that the poets mainly take account.

The scene of *Queen Mab* is in stellar space and the same kind of description is prominent in one of his latest works: the unfinished drama of *Hellas*.

In *Queen Mab* there is an attempt, such as the early astronomers were fond of, to represent the actual scenery of space:

"The abyss of an immense concave
Radiant, with myriad constellations tinged
With shades of infinite colour,
And semicircled with a belt
Flashing incessant meteors".

And there are similar descriptions of the spheres:

"Some
Were horned like the crescent moon;
Some shed a mild and silver beam
Like Hesperus o'er the western sea;
Some dashed athwart with trains of fire
Like worlds to wreck and ruin driven."

It may be remarked that the confusion between planets and comets which occurs here was a not unnatural deduction from the scientific theory of the time and no proof of inaccuracy in Shelley.

In *Queen Mab* it is the omnipresence of law and harmony which is most dwelt on. The starry systems form 'a wilderness of harmony' and the poet rejoices in

"Those mighty spheres
Whose changeless paths through heavens deep silence lie".

As has been noted there is something stiff and lifeless in this poem and it affects the astronomy as well as the rest. Later on Shelley learns how to give life to his stellar scenery in the swift motions of its suns and worlds and their kindling fire:

"Living globes which ever throng
Thy deep caves and wildernesses;
And green worlds which glide along,
And swift stars with flashing tresses,
And icy moons most cold and bright,
And mighty suns beyond the night,
Atoms of intensest light"[1].

This could hardly be surpassed for triumphant beauty but Shelley came to realise that the life of the worlds has also a mutability akin to man's and is only to be distinguished from his by the longer periods of its endurance and its decay:

---

[1]) Ode to Heaven.

"Worlds on worlds are rolling ever
From creation to decay,
Like the bubbles on a river,
Sparkling, bursting, borne away."[1])

The combined permanence and change in nature fascinates Shelley, hence his love of cyclic variations. It is shown in its simplest form in the Ode to the West Wind where the poet cannot see the destruction of the autumn woodlands without reflecting how that very wind which is driving the dead leaves 'like ghosts from an enchanter fleeing' is also carrying the winged seeds which the spring will call to life, and thus the same storms that destroy the fruit of one year are sowing the life of the next. And the poem ends with a triumphant cry of assurance in the unfailing law:

"O Wind
If Winter comes can Spring be far behind?"

It would be possible to arrange many of Shelley's poems in a sort of gradation of this kind. The Cloud goes a step further than the West Wind.

The circulation of the waters is seen as a cycle of beauty; their transformations are a no less vital element of delight to the poet than the beauty of the cloud in moonlight or its terror in storm. Indeed Shelley describes better what might be called the 'detail of cause and effect' than other kind of detail.

He sees every function that is served by his cloud, every appearance that it has, none are beneath his notice: the shade for the leaves at noon, the rain for the buds, the hail whitening the green plains, the creaking of the snow on the pines, the beauty of the dawn and sunset: all the varied functions, whether for use or beauty, in the economy of nature are given with that transfusion of feeling which turns the whole into poetry. We are made to feel even the rising of the invisible vapour into the stainless air. The poet loves to watch nature at work in her own laboratory, with the delight of a poetic analyst, perceiving the one substance under all its Protean changes.

This power of cosmic perception is one of the most beautiful features of Shelley's poetry.

In *Queen Mab* he states that 'all things are a link in the great chain of nature' but, what he gives merely as doctrine

---

[1]) Hellas.

there, he makes us, later on, perceive. He delights to watch the wakening of the green buds in the rain but sees at the same time the passage of the earth which bears them round the sun:

"From my wings are shaken the dews that waken
The sweet buds every one,
When rocked to rest on their mother's breast,
As she dances about the sun." [1]

He likes to watch also those processes of nature's alchemy by which the plants are elaborated from the simple elements:

"The plant grew green and strong, the snowy flower
Fell, and the long and gourd like fruit began
To turn the light and dew by inward power
To its own substance." [2]

In *Prometheus* Shelley translates his scientific reading into more poetic language. All nature sings a choric song of rejoicing at the deliverance of man. All the phenomena of the universe are interpreted in terms of love. The motion of the moon around the earth becomes an image of supreme devotion:

"I, a most enamoured maiden
Whose weak brain is overladen
With the pleasure of her love,
Maniac-like around thee move
Gazing, an insatiate bride,
On thy form from every side . . .
Brother, whereso'er thou soarest
I must hurry, whirl and follow
Through the heavens wide and hollow
Sheltered by the warm embrace
Of thy soul from hungry space." [3]

The complex and seemingly mechanical motions are transfused by Shelley into types of spiritual significance.

III. Influence of Greek Mythology.

Yet another feature of the age which had a profound influence on him was the Greek revival. It influenced him in many ways and, among others, his nature study shows the effect of the Greek mythology.

It has been said that Shelley reproduces in himself a whole byegone period of the human mind and this is true; his myth-

[1]) The Cloud.
[2]) Witch of Atlas 33.
[3]) Prometheus Unbound, Act IV.

making is a faculty which follows, when it chooses, the guidance of older models but is equally capable of creating without their aid. We can understand him best, perhaps, if we compare the influence Greek mythology had on him with its very different effect upon Keats.

In Keats it shows itself as the reflection of a later and less primitive age in which the gods have become concrete figures with human semblance and the poet proves his genius by nothing more than the fact that he can still show their affinity with the elemental forces of nature.

This is, however, mainly by metaphor in describing either them or their speech. Thus he says of Enceladus:

> "The ponderous syllables, like sullen waves
> In the half-glutted hollows of reef rocks,
> Came booming."

But Shelley's mind goes back yet further, returning to the primitive idea. His gods have an identity with their elements, they are, as in the first instance they should be, simply the pervading life of those elements, their function so penetrative that it is quite beyond the power of any painting or statuary to express.

In fact Shelley's mythology has a natural affinity with what we have seen to be his views on science, seeking the underlying principle and finding it in an agency which is at once a law and a conscious life.

Among the finest instances are those which embody the Greek conceptions of Apollo and Pan.

Apollo 'walks' on the mountains and the waves, leaving his robe on the ocean foam, kindling the clouds with his footsteps; all things are filled with his presence and the air leaves earth bare to his embraces. The sunbeams are his shafts with which he kills evil things; all lamps and lights on earth are portions of one power which is his. Being the light of the universe he is also master of the mind:

> "I am the eye by which the universe
> Beholds itself and knows itself divine,"

he is master also of the arts which minister to the mind: poetry, prophecy and song [1]).

---

[1]) Hymn of Apollo.

Hardly less fine and still more subtle in expression is the Hymn of Pan.

Pan, as Shelley conceives him, is not so much the vigorous animal force of nature as that pervading breath of life which forms a mysterious link among all things. They all listen to his sweet pipings:

"The wind in the reeds and the rushes,
The bees on the bells of thyme,
The birds on the myrtle bushes,
The cicale above in the lime."

The sweet humble things of nature listen to his music and yet it has in it echoes from the 'dancing stars' and the 'dædal earth'.

Shelley suggests both the joy and the pathos found in this unthinking harmony of the earth. Apollo himself, with his deeper thought, can listen at times in envy to the 'sweet pipings'.

(The Song of Proserpine is addressed to another part of the earth force, the power which brings forth and cherishes

"Leaf and blade and bud and blossom"

and cherishes equally the life of man.)

Shelley treats in the same manner such stories of classical mythology as he touches upon; he unweaves them once more from their human parallels and gives them back to their original simplicity.

Arethusa is no human maiden banished to a stream but veritably a river nymph, the river itself in all her motions:

"She leapt down the rocks
With her rainbow locks
Streaming among the streams."

She is gifted only with the simplest of consciousness, delight in her own swiftness, the cold pure desire of purity. When Alpheus follows her in her passage under the sea, it is veritably the circulation of the waters, the moving of the fresh streams themselves through the salt deep, that Shelley is describing with such love.

We see, even in such instances as those quoted above, that his mythology, being a sort of primitive science, has no difficulty in taking up later results. The Greek Apollo could not have said as Shelley's does:

"The moon's globe
And the pure stars in their eternal bowers
Are cinctured with my power as with a robe,"

but we feel, nevertheless, that the two aspects agree, Shelley is only extending the Greek conception, not marring or spoiling it.

He has essentially its power of filling abstractions with life, not the spurious and semi-human life but a life peculiar and native to themselves, the human form being adopted because it is the highest known and not because of affinity of nature.

Prometheus exhibits this faculty on the grandest scale. There is material in it for a Pantheon of nature gods, adapted to the ideas of Shelley's own age, and yet as appropriate to their elements as the Greek Apollo to his.

Among the most striking is the moon spirit. It is an expression of two ideas: the white beauty of the moons light and the modern belief in the intense cold of its sphere[1]):

"White
Its countenance like the whiteness of bright snow,
Its plumes are as feathers of sunny frost;
Its limbs gleam white through the wind flowing folds
Of its white robe, woof of etherial pearl.
Its hair is white, the brightness of white light
Scattered in strings; yet its two eyes are heavens
Of liquid darkness."

It is a perfect expression of the effect of the moonlight, no human feeling in spite of the human form, purely a nature divinity.

Almost as beautiful is the spirit of the earth which is Greek only in its manner of conception but embodies essentially modern traits: it is the cosmic view of the earth as a globe of light blent with the older one of its greenness and verdure:

"on its head there burns
A light like a green star, whose emerald beams
Are twined with its fair hair! how as it moves
The splendour drops in flakes upon the grass."

Such mythological conceptions occur mainly in *Prometheus* inasmuch as the scheme of that work lends itself most readily to them but they are by no means lacking elsewhere.

We may note in the *Sensitive Plant* the description of Winter who is driven in his chariot by tenfold Arctic blasts, whose breath is a chain binding the earth and air; the cutting winds, the starvation and silence of the earth, the most active waters turned to icicles, are all expressed in a few masterly traits:

---

[1]) Prometheus Unbound, Act IV.

"The wind was his whip;
One choppy finger was on his lip:
He had ta'en the cataracts from the hills
And they clanked at his girdle like manacles."

Though Shelley enters so fully into the spirit of his age and though the chief elements of his nature study are such as he shares, more or less, with his contemporaries, there is yet in his work a large proportion of older material or rather, we might say, the older tendencies are not yet eradicated.

IV. Reminiscences of older Methods.

We have seen that Shelley has not usually that careful minuteness which leads to realism, his wonder loving imagination makes him pile up magnificences and often, in place of the actual earth, he composes ideal scenery in a manner which suggests poets such as Spenser or Milton. He takes the grander and more etherial aspects of the earth but he purifies them from blemishes and generalises them.

We can observe Shelley's method sufficiently well if we compare the letters he wrote describing his Swiss tour of 1816 with the mountain scenery of a poem like *Alastor*.

In the letters he dwells on the terrible and unlovely aspects of the mountains as well as their beautiful ones. He speaks of the glaciers and their terminal moraines, the shattered pines, the immense rocks brought down and stones destroying the surrounding country; he speaks of the deformity produced among the inhabitants by these scenes of horror and glóom [1]); in *Alastor* there is mention only of the beauty and weirdness of the mountains and their scenery in places includes an impossible magnificence.

Among the mountains there are caves with starry domes of diamond and of gold with spices of pearl and chrysolite. The trees of the forests are the oak, the ash, and the acacia but they are covered with parasites which wind around them 'starred with ten thousand blossoms' like gamesome infants-eyes.

There is also a Spenserian indifference to means of transport; it is hard to see how Alastor's boat can make its journey at all unless the stream carries it up from the sea.

In the *Revolt of Islam* the waves beat on the sea shore in

---

[1]) To Peacock, July 24th 1816 (Journal Letter).

among the forests and blossoming boughs hang over the sea. The shore is as rich as Spenser's:

"Richly laden
With the deep's wealth, coral and pearl and sand
Like spangling gold, and purple shells engraven
With mystic legends by no mortal hand"[1]).

The voyage to Paradise which is described at the end of this poem differs by little from many that are supposed to be on earth:

"The emerald heaven of trees of unknown kind,
Whose moonlike blooms and bright fruit overhead
A shadow which was light upon the waters shed"[2]).

The scenery of the *Witch of Atlas* exhibits the same characteristics. It is hardly possible to distinguish what is meant to be supernatural from what is meant to be real: the lawns of asphodel among the pines and cedars accord with the magic well filled to its brim with crimson fire, and the crags by the river crowned with, unearthly radiances of 'green and glowing light' are the fit setting for the diamond boat of the witch.

The islands in Shelley's seas are always as beautiful as those in which Guyon found the Sirens, flowering isles in the waste sea bright with 'incense blossoms'[3]).

His most casual glimpse of the sea itself, as in Arethusa, shows its deep strewn with 'coral woods' and 'unvalued stones'.

A feature that further increases the resemblance to Spenser is his fondness for magnificent enchanted palaces. There is one in *Queen Mab* built in the 'vault of evening'. The *Revolt of Islam* contains a glorious Temple of Fame for the illustrious dead:

"Ten thousand columns in that quivering light
Distinct — between whose shafts wound far away
The long and labyrinthine aisles, more bright
With their own radiance than the heaven of day.
And on the jasper walls around there lay
Paintings, the poesy of mightiest thought,
Which did the Spirit's history display;
A tale of passionate change, divinely taught. — —
Beneath there sat on many a sapphire throne,

[1]) Revolt of Islam. Canto VII 13.

[2]) Revolt of Islam. Canto XII 18. The last line is as true as it is beautiful. Compare Ruskin's description of the Fall of Schaffhausen, Mod. Painters, Vol. I.

[3]) Cp. Epipsychidion, to Constantia Singing etc.

The great who had departed from mankind,
A mighty senate."[1])

The most gorgeous of these palaces is that made for the *Witch of Atlas* in the higher air.

Shelley will have 'no roof but the sky and the mists and sunset clouds take the place with him of Spenser's 'rich arras where the gold lurks privily; these 'fabrics of enchantment' that he depicts are visibly resolving themselves back into the elements from which they came.

Shelley's descriptions of whatever kind are always pervaded by the love of certain things, of space, of light, of colour and, from the last two together, of purity. It is this which makes him so close an observer of atmospheric effects, for in the atmosphere consummate purity, light and colour and vast extent can be all most admirably found. This tendency is found very early in Shelley's works and increases as time proceeds.

The *Revolt of Islam* is a gallery of splendid pictures of sea and sky, in all aspects and at all times, in dawn, in sunset and in storm.

What Byron loves in the storm is its power, its 'fierce impetuous glee', but Shelley notes rather its beauty and the splendour of its cloud effects:

"A cloud was hanging o'er the western mountains;
Before its blue and moveless depths were flying
Grey mists poured forth from the unresting fountains
Of darkness in the north: the day was dying: —
Sudden the sun burst forth; its beams were lying
Like boiling gold on ocean, strange to see,
And on the shattered vapours which, defying
The power of light in vain, tossed restlessly
In the red heaven, like wrecks in a tempestuous sea."[2])

He is fond of rare combinations of sky effects, such as moonrise over sunset with the gradual ebbing of one light and the growing of the other[3]), or the evening star over the sea making mists of splendour[4]), or a rainbow across the ocean with the storm clouds cloven by lightning passing through its arch[5]), or the halo cast on filmy clouds by the midnight moon[6]).

[1]) Revolt of Islam Canto I 83.
[2]) Revolt of Islam Canto XI 2.
[3]) Revolt of Islam Canto XII 21.
[4]) Rosalind and Helen.
[5]) Prometheus Act I, Second Spirit.
[6]) Mutability.

No poet has given so many magnificent pictures of dawn and sunset. There is the famous sunset picture of Venice where the Euganean hills are wrapped 'in the inmost purple spirit of light' that makes their very peaks transparent[1]) and the dawn over the snowpeaks in *Prometheus:*

"The point of one white star is quivering still
Deep in the orange light of widening morn
Beyond the purple mountains: through a chasm
Of wind divided mist the darker lake
Reflects it. Now it wanes: it gleams again
As the waves fade."[2])

Shelley loves the moonlight not for its melancholy but for its radiance; he dwells on its brilliance over the mists of the horizon when the two horns sink 'slowly lessening'[3]), or in the 'windless heaven of June' among the 'splendour winged stars'[4]). He notes the intense radiance of the Italian moon:

"The wake of light that stains
The Tuscan deep when from the moist moon rains
The inmost shower of its white fire"[5]).

There is no weirdness but only beauty; it folds the earth 'in sleep and splendour as a robe'[6]).

Shelley has an elemental love of fire in and for itself and describes its essential life as no other poet does:

"Men scarcely know how beautiful fire is;
Each flame of it is as a precious stone
Dissolved in ever moving light."[7])

This search for brilliancy explains why he has such an affection for water in all its forms; it is, after the atmosphere, the element which contains most of light and colour, which admits of the most wonderful purity.

He studies the reflections of objects in clear water almost more than the objects themselves and notes every tint of colour so produced, the 'aerial hue' of roses reflected in a fountain[8]),

---

1) Julian and Maddalo.
2) Prometheus Unbound Act II, Sc. I.
3) Alastor.
4) Epipsychidion.
5) Letter to Maria Gisborne.
6) Epipsychidion.
7) Witch of Atlas.
8) Prometheus Unbound Act II, Sc. 5.

the image of the moon seen in a wave under green leaves [1]), 'azure halcyons' reflected in the deep 'as in a sky' [2]).

He loves all the forms of the dew, drenching flowers with a new radiance, watches even its evaporation in strong sun.

Shelley is not so much of a sea-poet as is generally supposed. He cannot give the force and grandeur of the sea as Byron can, and there is no touch in his pages so startlingly true to the life of the element as that where Wordsworth mentions its thunder on the sands while it looks as if in surpassing calm.

Shelley likes it mainly as an unrivalled mirror for reflecting and varying atmospheric colour; when he notices it in storm he gives the richness of light and shadow on its surface.

Sometimes there is a touch which shows in brief the whole aspect of a tempest as when he speaks of the 'wrinkled sea' but generally Shelley does not study storm in this element; he knows best the calm seas of Italy and often describes the transparency of their waves and the gorgeous seaweeds which they reveal below.

He speaks of the floor of the deep strewn with 'green and purple seaweeds' [3]), the waves like 'star showers' and the 'pebble paven' shore, trembling and sparkling with ecstasy 'under the quick faint kisses of the sea' [4]).

His sea is always of deep colour, emerald or azure; only once is the Northern sea mentioned and then it is as an image of desolation 'which tempests shake eternally' [5]).

It is noticeable how Shelley's love for reflections in water and his close study of them leads him to combine all his mountain scenery with the sea or with lakes.

In *Alastor* the range of the Caucasus must be mirrored in the sea and in the *Revolt of Islam* the mountains frown 'over the starry deep'.

Shelley's acquaintance with the high Alps is shown in many ways: in the force and impetuosity of the streams which are always cataracts with him, in the rush of avalanches 'thrice sifted

---

1) Prometheus Unbound Act II, Sc. 4.
2) Prometheus Unbound Act II, Sc. 4.
3) Stanzas Written in Dejection near Naples.
4) Epipsychidion.
5) Lines Written among the Euganean Hills.

by the storm'[1]), and in the 'crawling glaciers' which pierce Prometheus with the spears of their 'moon freezing crystals'[2]).

The frequent mention of the pine which excludes all other trees in most of his poems is another instance of this love of mountain scenery.

It is worth while asking what relation Shelley bore, if any, to the 'animal cult' of Wordsworth and Coleridge, whether he has any poems which can be compared in their motive with the *Ancient Mariner* or the *White Doe of Rylstone?*

His sympathy was in one respect the most practical of all. He attributed half the ills that flesh is heir to, to the use of animal food and in the *Notes to Queen Mab* asserts: "I hold that the depravity of the physical and moral nature of man originated in his unnatural habits of life."

Since he continued to hold this belief and to condemn a meat diet on the ground of its cruelty no less than of its evil effect, it must be confessed that his sympathy took a much more practical shape than that of Wordsworth and Coleridge, substituting real sheep and oxen for imaginary albatrosses.

All his banquets are innocent as those of the Golden Age. We are told at the grand federal feasts in the *Revolt of Islam:*

"Never again may blood of bird or beast
Stain with its venomous stream a human feast,
To the pure skies in accusation steaming."

In one shape or another the love of animals does often reveal itself in Shelley's pages though he is not a close observer of their ways.

The lesson of sympathy is often inculcated. In *Alastor* he claims the favour of nature because he has injured 'no bright bird, insect or gentle beast', but has loved and cherished 'all these my kindred'.

Alastor also, like his historian, is equally harmless so that, lured by his gentleness, the doves and squirrels feed from his hand and the wild antelope is not afraid.

The lady in the *Sensitive Plant* spares even the noxious insects; she removes them from the garden but she will not harm them because their intent 'although they did ill was innocent'.

---

[1]) Prometheus Unbound Act II, Sc. 3.

[2]) Prometheus Unbound Act I.

Cythna cherishes and fondles the horse on which Laon has fled. Her sympathy is so wonderful that the most lowly organised of animals feel it, even those we should not have suspected of intelligence; thus a nautilus takes refuge beside her when he is pursued by an eagle, she prevails on the eagle to give up his fell purpose and he and the nautilus become reconciled [1]).

This eagle is a most intelligent bird; he has been trained to bring Cythna food and he developes a great affection for her; wishing to escape she trics to persuade him to bring ropes, this he cannot understand but in the excellence of his heart he brings her all he things she would desire most: fruits and flowers and green boughs [2]).

Certainly the habits of most animals as mentioned in the Revolt of Islam are somewhat apocryphal; in the famine hyænas bewail their sad fate with voice so like starving infants that mothers weep for them [3]).

It is interesting to note the reminiscences of Coleridge and Wordsworth in this aspect which are not many but do certainly occur.

In *Rosalind and Helen* Shelley mentions a snake which is 'beaming with many a mingled hue' and floats on the water 'in the light of its own loveliness', a passage obviously suggested by the water snakes of the *Ancient Mariner*.

In the same poem he speaks of the owls having fled 'to hoot and play in a merrier glen', the idea of merriment being obviously borrowed from Wordsworth for it is very unlike Shelley's own usual method of interpretation.

On the whole his references to animals are few and inaccurate, he had never really observed them and they are almost as much creatures of fable to him as they were to mediæval writers.

As might have been expected from one of his temperament it is the creatures of the air — birds and insects — that he knows best and these he really has studied.

His references to birds are very many, almost as numerous though not so closely accurate as those of his master Dante.

---

[1]) Revolt of Islam Canto V 52.
[2]) Revolt of Islam Canto VII 26—29.
[3]) Revolt of Islam Canto X 15.

Some he loves for their song like the lark and nightingale and his favourite picture of a Paradise is one where the trees are so thick and the shade so full that the nightingales sing at noon [1]). They answer each other all the broad noonday or sing amid ivy accompanied by waterfalls [2]). He likes to hear the songs of birds when they are themselves invisible as with the little downy owl, the sad aziola whose voice thrills more than lute or wind or any other bird.

"Unlike and far sweeter than them all." [3])

Sometimes their habits are noticed with a loving minuteness rare in Shelley as with the woodpecker that makes stiller with her sound 'the inviolable quietness' [4]).

The flight of birds is often described, sometimes for its beauty, as with the rooks soaring in the morning light, sometimes for the wonder of its track through pathless space. Alastor watches the flight of the swan "high over the immeasurable main" and marvels how it finds its home and its mate.

Shelley delights in the strong flight of birds struggling against the storm or carried with the wind:

"The wild swans struggling with the naked storm" [5])

or

"Cranes upon the cloudless Thracian wind." [6])

Eagles are often mentioned in his poetry but not because he has observed them; he likes them as Dante did for their symbolism.

In his love of insect life Shelley is quite unique among poets; he realises their frail beauty and grace:

"Plumed insects, swift and free
Like golden boats on a sunny sea" [7]).

and he gives inimitable pictures of them in many aspects, the most brilliant — fireflies and glow-worms — being his favourites:

"Like winged stars the fireflies flash and glance
Pale in the open moonshine, but each one
Under the dark trees seems a little sun." [8])

---

[1]) Prometheus Unbound Act II, Sc. 2.
[2]) Epipsychidion.
[3]) The Aziola.
[4]) The Recollection.
[5]) Hellas.
[6]) Hellas.
[7]) The Sensitive Plant.
[8]) Letter to Maria Gisborne.

He speaks of a flower:

"Out of whose depth a firefly shakes his light
Under a cypress in a starlight night"[1])

and of the glow-worms:

"A green and glowing light like that which drops
From folded lilies in which glow-worms dwell"[2])

or

"The glow-worm golden
In a dell of dew"[3]).

Shelley also studies eagerly the sound of humming or chirping insects, the 'cicadæ' on the grass, the crickets 'in the meadow and hill'[4]), the beetle that 'winds his horn'[4]); and he is as fond of the bee as any classical poet, he compares his Witch of Atlas to 'a sexless bee':

"Tasting all blossoms and confined to none".

The transformations of insects are often mentioned by him. They illustrate another process in that mysterious laboratory of nature, which, as we have seen, he so loves to watch. He likes their quiet hidden life as much as their free one among the leaves and flowers:

"Many an antenatal tomb
Where butterflies dream of the life to come"[5]).
"Every silver moth fresh from the grave
Which is its cradle"[6])

and he beautifully describes the silkworm which

"In the dark green mulberry leaves
His winding sheet and cradle ever weaves"[7]).

Shelley likes the moth for the sad symbolism of its fate; it is his favourite type of hopeless aspiration:

"The desire of the moth for the star
Of the night for the morrow".

Shelley's treatment of trees and flowers has been mentioned elsewhere. He chooses in the latter their moments of supreme loveliness; if he likes them for anything else it is for the processes of nature to be observed in them; he appreciates their soft vitality:

---

1) The Witch of Atlas.
2) The Witch of Atlas.
3) The Skylark.
4) The Boat on the Serchio.
5) The Sensitive Plant.
6) Prince Athanase.
7) Letter to Maria Gisborne.

"The snowdrop and then the violet
Arose from the ground with warm rains wet." [1])

He depicts admirably the alchemy of their leaves:

"You almost saw
The pulses . . .
With which the purple velvet flower was fed
To overflow and, like a poet's heart
Changing bright fancy to sweet sentiment
Changed half the light to fragrance." [2])

His favourites among all are violets:

"A violet shrouded grave of woe." [3])

Shelley does not make any studies of the different kinds of trees. He mentions their names but he does not make us feel that he knew their essential differences.

The only one with whose individual characteristics he is really acquainted is the pine. He appreciates the age of the pine trees calling them 'the children of elder time' [4]), he notes the wind among them shaking:

"The clinging music from their boughs" [5])

and he notes them too in unexpectedly beautiful aspects such as:

"The splendour of intensest rime
With which frost paints the pines in winter time" [6]).

It has often been observed that Shelley's worship of nature is singularly naive and pure. He is always making the effort to escape from himself, to view her purely and simply for her own sake, and he generally succeeds.

We do not feel the continual accompaniment of selfconsciousness as we do, though in wholly different ways, with both Wordsworth and Byron.

Wordsworth is dealing perpetually with the interaction between nature and his own mind, her beauty delights him but his delight is half made up of remembrances and anticipations; he recollects how it pleased him in childhood, he anticipates, as from a treasure house, the delight its stored up images will yield him in the future. It soothes his weariness or gives him courage or distracts

---

[1]) The Sensitive Plant.
[2]) Fragments of an Indian Drama.
[3]) Epipsychidion.
[4]) Mont Blanc.
[5]) Prometheus Unbound Act II, Sc. 1.
[6]) The Witch of Atlas.

him from problems and it is a real feature of his style, as we noted before, to draw ethical lessons from every fact observed.

In Byron the personality of the poet is no less present and, what is more, the mass of mankind is present, by implication at least. Byron is perpetually opposing nature as a screen between himself and the men from whom he has fled; he is not lonely with nature, he tells us, but he is lonely with the crowd, the most desolate mountain tops are only an image of fame and its disenchantments; genuine as his love for nature is we feel in it an undertone of discontent; he is not wholly satisfied, he cannot forget that he has been disappointed elsewhere, he is rather inclined to boast that nature satisfied him as much as she does.

Shelley is far beyond all this; he forgets that there is any crowd, he forgets that there is any fame, if he remembers his own personality at all it is only to wonder that he should.

And again! Byron's revolt at the destructiveness of man leads him to contemplate the justice wrought on this puny destroyer by one greater than he; he likes the stormy and fierce aspects of nature; it is the ruggedness of the mountains and the wildness of the creatures which range them that he loves, more than the beauty of their snow peaks, the untameable fierceness and strength of the sea rather than its colour or its light.

But Shelley is not contented with his own personality like Wordsworth nor does he reflect on his own destiny like Byron, they are both a weariness to him and he slips away from them whenever he can. It is the shadow of himself that pursues him, as he says, Actæonlike and in his flight from this and his pure love for nature he flings himself wholly into her embrace. It is the secret of the curious detachedness that everyone has remarked in him. We do not detect that the observer is either moralist or misanthrope; indeed there seems no observer at all, only observation. We know him, so far as we do know him, only by the love and longing with which he transfuses all he sees.

Aberystwyth. Lilian Winstanley.

SOME REMARKS ON *ÞENČAN* AND ITS ME. AND MOD. E. REPRESENTATIVES.

1. *þenčan* is one of those verbs that are often connected with an infinitive. It is remarkable that this infinitive is sometimes uninflected, sometimes inflected (and preceded by *to*). The two constructions stand side by side in OE. without any apparent difference of signification, as in *Orosius* (E.E.T.S.), 282/9: [he] *þohte* his sunu *to beswicanne* & him siþþan *fon* to þæm onwalde.

Out of my large collection of examples I will adduce a few here:

Construction with uninflected inf. Construction with inflected inf.

a. Poetry (Grein).

Genesis 1273 and 1274: He þæt unfægere wera cneorissum *gewrecan þohte*. Ibid. 401, 2437, 2891.

Exodus 51: . . . hie wide-ferd *wyrnan þohton* Moyses magum . . .

Satan 183: se þe heofoncyninge *heran* ne *þenceđ*. Ibid. 187, 208, 364.

Andreas 694: dugođ domgeorne *dyrnan þohton* meotudes mihte.

Guđlac 260: gif þu ure *bidan þencest;* Ibid. 298: hi Guđlace *forgiefan þohton*.

Elene 295 and 296: þe eow of wergđe þurh his wuldres miht, fram ligcwale, *lysan þohte*.

Cross 121: se þe mid wealdende *wunian þenceđ*.

Psalm 88, 30: ic him forđ þeah mine sođfæstnesse *syllan þence;* further Ps. 107, 8; 141, 8; 149, 7 and 8.

Battle of Maldon 258: . . . se þe *wrecan þenceđ* frean on folce. Ibid. 318.

Judiþ 59 and 60: *þohte* þa beorhtan idese mid widle and womme *besmitan;* Ibid. 208.

Beowulf (Heyne) 354 and 355: (ic wille . . .) þe þa andsware ædre gecyđan, þe me se goda *agifan þenceđ*. Ibid. 448; 541; 740; 801; 1536.

Eadwine's Canterbury Psalter (E.E.T.S.) 93, 18: hi . . . hioræ sawle *ofslean đencæđ.*

b. Prose.

Alfred's Pastoral Care (E.E.T.S.) 342/20 and 21: On đyrelne pohhan se legeđ đæt he to medsceatte *sellan đencđ.* Ibid. 54/12.

Alfred's Orosius (E.E.T.S.) 44/32: to þon đæt hie heora weras *wrecan þohton.* Ibid. 54/21; 78/30; 84/4; 150/12; 182/24; 200/17; 212/2; 230/2; 236/12; 242/6; 258/15 and 29; 282/9; 286/6; 292/3.

Alfred's Boethius (ed. Sedgefield, Oxf. 1899) 103/20: he hi næfre *forlætan* ne *đenceđ.*

Ælfric, Lives of Saints (E.E.T.S.) XXXI 1059: he . . . *þohte* mid þam bigum *at-berstan* þam deađe.

Bede's Ecclesiastical History (E.E.T.S.) 612/5: & đa dyde forþ đone dæg þæt he *don đohte.*

Life of St. Neot (Anglia III) 22: þine æ ic *folgigen þænce.* Ibid. 92.

Past. Care, 54/15: đæt mod, đonne hit *đencđ* fela godra weorca *to wyrceanne.* Ibid. 433/31; 447/17.

Orosius 56/22: þa hi đær swa longe *đohton to beonne.* Ibid. 212/28; 282/9; 292/28; 296/4.

Boethius 53/11: hi đurh mislice wegas *đencan to cumanne.*

Ælfric (Grein, Bibl. d. as. prosa), Gen. XXVII 41: Esau *þohte to ofsleanne* Jacob. Ibid. XXVII 42; XXXVII 18, 21; XLVII 17.

From these examples we may conclude:

1st, the uninfl. infinitive is more usual than the inflected one, and seems the only one employed in poetry;

2ndly, if the infinitive precedes *þenčan,* it is uninflected;

3rdly, an infinitive following *þenčan* is generally inflected. The only instances of *þenčan* + uninfl. inf. I have found are: Judiþ 39—60; 208; Orosius 182/24; 212/2; 236/12; 282/9; 286/6; 292/3.

II. In ME. Northern *þink,* early Midland *þenken,* late Midland *þinken,* Southern *þenchen* enter into both constructions. My examples have been collected from

Vices and Virtues (E.E.T.S.);
Laȝamon's Brut;
Owl and Nightingale;
Old-English Miscellany (E.E.T.S.);
Cursor Mundi;
Amis and Amiloun;
Guy of Warwick (both versions);
Legend of Alexius;
King Horn;

Havelok;
King of Tars;
Brunne's Chronicle (first 5583 lines in Anglia IX);
Sir Gawain and The Green Knight;
Early English Alliterative Poems (E. E. T. S.);
Minot's Poems;
Piers Plowman (A and B);
Chaucer's Works;
Gower's Confessio Amantis;

and further from a large number of minor productions and from some of the principal 15th century works. The number of instances is so great that I must refrain from quoting or even enumerating them, and have to restrict myself to stating the results of my enquiry merely.

a. In early ME. no preference is shown for either construction; in Laȝamon's *Brut* the number of instances of each is about equal. The fact that in l. 4564, 7330, 20230—20232, 20254—20255, 20349—20350 the A-text has inflected infinitives, which in the B-text have been replaced by uninflected ones, shows that the two constructions were felt to be perfectly synonymous.

b. The construction with uninfl. inf. became less and less usual during the 14th century, although still employed a few times by Chaucer (e. g. Troil. and Cris. V 1154) and Gower. During the 15th century it became obsolete; the latest examples I have come across date from the last decade of that century, viz. Caxton's Eneydos (1490; E. E. T. S.) 97/29: "What *thynkest* thou *doo*? — Lancelot of the Laik (1490—1500; E. E. T. S.) 465: In thi conciens thou *thinkith perseuere.* Cf. ibid. 1829, 2203.

c. The uninfl. inf. generally follows *þenchen* (*þenken* &c.), as well as the inflected inf. In the *Brut* I have noticed only two instances of the opposite arrangement, viz. 2349: *swiken* he *þohte,* and 4001: *benimen* heo him *þohte* his lif. Still constructions like these two occur as late as 1360: Deluge (E. Eng. All. P.) 304: þe ende of alle-kyneȝ flesch þat on urþe meveȝ is fallen forþ-wyth my face & *forþer* hit I *þenk*; Gawayne and the Grene Knight 330—331: Now hatȝ Arthure his axe, & þe halme grypeȝ, & sturnely styreȝ hit aboute, þat *stryke with* hit *þoȝt.*

d. This construction also occurs a few times when the infinitive is inflected: King Horn (E. E. T. S.) 280: Horn ... to bure *for to bringe* he *þoȝte*; Brunne's Chronicle 1031: '*To bisege* the castel he *thought*'; Minot, Edw. bef. Cal. 53: '*For to have*

Calais *had* he *thoght*'; Piers Plowman B-text V 85; 'with þe fiste *to wreke* hym-self he *pouȝte*'; Ibid. VI 300: 'With grene poret and pesen *to poysoun* hunger þei *pouȝte*'; Chaucer, Chanouns Yemannes Tale 616 (G. 1169): 'him *to bigyle* he *thoghte*'; S. Editha (ed. Horstmann, Heilbronn 1883) 2047: In to þe quere þo *to gon* he *pouȝte*. Similarly ibid. 2724.

III. In OE. *penčan* when used in connection with an infinitive originally signified: 'mean, intend, purpose'. But long before the end of the OE. period the sense of *penčan* began to expand. In the following two quotations the verb can only mean '*hope, expect*':

Cross 119—121: þurh þa rode sceal rice gesecan
of eordwege æghwylc sawl
seo þe mid wealdende *wunian penced;*

Ælfric's Lives of Saints XXXI 1059: he (se hara) bigde gelome *pohte* mid þam bigum *at-berstan* þam deaðe.

In ME. such instances are met with pretty frequently. I will only quote a few.

King Horn 1294—1295: y neure ne *poȝte* Bi Rymenhild *for to ligge;* Chaucer, Boethius II., Pr. VII 47—51: And ye thanne, that ben environed and closed with-in the leste prikke of thilke prikke, *thinken* ye *to manifesten* your renoun and *don* youre name *to ben born* forth? — Generydes 6075: hym *to mete* he *thought* no more y^t^ day. — Caxton, Foure Sonnes of Aymon (E.E.T.S.) 160/22: therefore *thynke* not *to fynde* peas towarde hym. — Ibid. 457/9: if ye make vs to have peas, *thynke* not *to live* ony lenger. — Malory, Morte Darthur (ed. Sommer) 343/24—25: thou must thynke on thy worskip and *thynke* not *to dye.*

In late ME. a further expansion took place, and *think,* when connected with an infinitive came to mean '*suppose, fancy, imagine*', as in

A Little Geste of Robyn Hood (printed 1489; in Morley's Lib. of Eng. Lit. I) 290—291: "What devilkyns draper," said Little Much, "*thynkest* thou *to be?*" Caxton's Eneydos 48/1—3: This lady . . . cheryssheth and enterteyneth hym to her power in alles thynges that she *thynketh to be* playsant and agreeable vnto hym.

In OE. and early ME. the verb under consideration meant 'intend' even in connection with *be,* as: Orosius 56/22: þa hi ðær swa longe *dohton to beonne*; Laȝamon's Brut, A-text, 7330 bis 7331: þu *penchest to beon:* Keisere of alle quike monne.

IV. In Mod. E. the three significations pointed out above have been preserved. The Authorized Version affords instances of all of them.

a. *think* = '*intend*': Exod. XXXII 14: The Lord repented of the evil he *thought to do* unto his people. — Numbers XXIV 11:

I *thought to promote* thee unto great honour; — and in numerous other places.

b. *think* = '*expect*': Gen. XLVII: And Israel said unto Joseph, I had not *thought to see* thy face.

c. *think* = '*imagine*': 2 Sam. IV 10: When one told me saying, Behold, Saul is dead, *thinking to have brought* good tidings, I took hold of him and slew him. — A marginal note on this verse states that the Hebrew original means: he was in his own eyes as a bringer &c. —

The following quotations instance the three meanings from 19th century authors.

a. Shelley, *The Cenci* I 2: I *think to win* thee at an easier rate.

Byron, *Sardanapalus* V 1: I *thought to have made* mine inoffensive rule An era of sweet peace 'midst bloody annals. — I *thought to have made* my realm a paradise.

Coleridge, *Death of Wallenstein* V 3: Gordon, good night! I *think to make* a long sleep of it.

Browning, Luria V 1: I *thought to do* this, not *to talk* this: well, such were my projects for the city's good.

Mrs. Browning, *Aurora Leigh* (Tauchn.) p. 293, 25: We indeed, who *think to lay* it (= the world) out new like a park, We take a work on us which is not man's.

Jane Austen, *Sense and Sensibility* XXXVIII: She had just been saying to your brother, only five minutes before, that she *thought to make* a match between Edward and some lord's daughter or other. — Ibid. Once Lucy *thought to write* to him, but then her spirit was against that.

Bulwer Lytton, *Eugene Aram* IV, IX: The man may have some 'complices hereabout, and may *think to waylay* us. — Ibid. V, VI: I *had thought to quit* life with my tale untold. — Last Days of Pompeii II, V: The eagle dropped a stone from his talons, *thinking to break* thy shell.

Marryat, *The three Cutters*, The Travestie: Now, as your father has *thought to turn* a yacht into a revenue cutter, you cannot be surprised at my retaliating in turning her into a smuggler.

Washington Irving, *Sketch Book*, Legend of the Sleepy Hollow: Ichabod pulled up, and fell into a walk, *thinking to lay* behind.

Thackeray, *Newcomes* XVI: She caused them ruefully to give back the shining gold sovereign with which their uncle *had thought to give* them a treat. — Ibid. XXV: Dick Walker, who rebelled secretly at Sarjent's authority once *thought to give* himself consequence by bringing a young lord from the "Blue Posts".

Dickens, *Copperfield* LI: All the way to England she *had thowt to come* to her dear home.

Douglas Jerrold, *Curtain Lectures* VII: You *think to have* it all your own way — but you won't, Mr. Caudle! — Ibid. XXXI: Caudle hereupon writes — 'And here she seemed inclined to sleep. Not for one moment did I *think to prevent* her.'

Wallace, *Ben-Hur* VI, v: To please him, she *thought to go* on her old round of services.

Arnold, *Manual of Eng. Lit.* [4], p. 27: Geoffrey of Monmouth and Caradoc . . . may *have thought to indemnify* their Welsh countrymen for recent defeat and present inferiority by telling them of the imaginary victories of Arthur over Saxon hosts.

Mrs. Gaskell, *North and South* XXII: "Never mind!" said she, *thinking to encourage* her.

W. Besant, *Revolt of Man* XIII: Constance, you have by this act of yours cast in your lot with us, because you *thought to save* my life.

Mrs. Humphrey Ward, *Robert Elsmere* IV, xxx: The wife he had once *thought to marry*, the children he might have had, come to sit like gosts with him beside the fire.

Rider Haggard, *Dawn* III, xxi: I *thought to kill* myself, but death was denied me.

New Engl. Dict., *deem* 8 = *to think to do* something.

M. A. P., 23 Nov. 1901: I *thought to send* the letter soon.

Punch, 5 March 1902 (p. 180): On him insatiate lay your tax, who, *thinking to exalt* his horn, Christens his little box of bricks. 'San Remo'.

In spoken English the present *think* and the present 'participle' followed by an infinitive with 'to' are nearly, if not quite, extinct, while, on the other hand, the following three constructions are often made use of:

I quite *thought to finish* this letter to-night;
I quite *thought to have finished* . . .
I *had* quite *thought to finish* . . .

b. Southey, *Thalaba the Destroyer* XII, xxx 12: Thou canst not *think to join* in Paradise Her spotless spirit. — Roderick XX, 270: Nor *think to stop* the dreadful storm of war.

Byron, *Sardanapalus* IV 1: Now blessings on thee for that word! I never *thought to hear* it more — from thee. — *The Two Foscari* III 1: Alas! I little *thought* so lingeringly *To leave* abodes like this.

Browning, *Hervé Riel* III 4, 5: Shall the 'Formidable' here with her twelve and eighty guns *Think to make* the river-mouth by the single narrow way?

Mrs. Browning, *Aurora Leigh* (T.) p. 18, 29—31: I understood her meaning afterward; she *thought to find* my mother in my face, And questioned it for that.

Barham, *Lay of St. Odille* 99—101: They . . . now *thought* without fail, as little boys say, *to* '*lay* salt on her tail'.

W. Morris (Tauchn.), *Life and Death of Jason* p. 69: Ah! do ye weary of the strife And long to change this eager life For shadowy and dull hopelessness, *Thinking* indeed *to gain* no less Than far from this grey light to lie, And there to die and not to die.

Ch. Brontë, *Jane Eyre* XXVII: That night I never *thought to sleep*.

Dickens, *Chuzzlewit* XXVI: She had *thought to see* it (the room) brightened to receive her.

Thackeray, *Vanity Fair* II: He *thought to better* his circumstances by marrying a young woman of the French nation. — LIII: Don't *think to frighten* me as you have done others.

Mrs. Gaskell, *North and South* XXI: A day or two before, Margaret never *thought to see* his face again.

Ainsworth, *Tower Hill* VI: Alas, madam! . . . I never *thought to meet* you thus. — Ibid. VI: A spectacle so frightful I never *thought to witness.*

Wallace, *Ben-Hur* IV, III: Now, at last, he *thought to hear* of his people.

Marryat, *Childr. of the New For.* III: I little *thought to get* off so cheap. — Ibid. IX: I little *thought to have met* any one but you here when I came.

Douglas Jerrold, *Curtain Lectures* V: Don't you *think to stop* me, Mr. Caudle. — Ibid. XXVI: Now, don't you hope to go to sleep, Mr. Caudle, and *think to silence* me in that manner. — Ibid. XXIX: But little pet shall be bored, and don't *think to prevent* it. — *Story of a Feather* XXIX: Poor thing! I *thought to see* her much changed. — I never *thought to come* to Newgate.

Miss Yonge, *Hopes and Fears* XXIV: Well, we never *thought to meet* in such a place, did we?

Morley, *Eng. Lit. in the Reign of Victoria* (Tauchn. vol. 2000) p. 130: Wordsworth and his sister . . . *thought to pay* the small expenses of the holiday by writing a poem . . .

Rider Haggard, *Dawn* III, x: It is a little odd, though, I *thought to marry* you myself. — III, XIII: I did not *think to see* him so soon like this.

Bret Harte, *Maruja* IX: Don't *think to deceive* me or thyself, child, with this folly.

Canon Doyle, *The White Company* XXXVII: "By my hilt!" said the old bowman, "I never *thought to lead* a wing in a stricken field."

Think = 'expect, hope', followed by an infinitive is still employed in all tenses both in *spoken* and in *written* English. Phrases like 'he needn't *think to get* round me as easily as that', 'I never *thought to see* you here' are very usual.

C. Coleridge, *Piccolomini* III 1: They see the Duke at variance with the Court, And fondly *think to serve* him, when they widen The breach irreparably.

Shelley, *Prometheus Unbound* III 4: *Think* ye by gazing on each other's eyes *To multiply* your lovely selves, and *fill* With shepherd fires the interlunar air? (Or does 'think' mean 'expect' here? 'Imagine', 'fancy' would seem to make better sense.)

Hood, *Epping Hunt*, moral: Thus pleasure oft eludes our grasp, Just when we *think to grip* her.

Barham, *Brothers of Birchington* 211—215: When a crafty old hound Claps his nose to the ground, Then throws it up boldly and bays out, "I've found!" And the pack catch the note, I'd as soon *think to check* it, As dream of bamboozling Thomas à Becket.

Mrs. Browning, *Aurora Leigh* (Tauchn.) p. 270: I must be heard a little, I, Who have waited long and travelled far for that, Although you *thought to have* shut a tedious book.

Bulwer Lytton, *Last Days of Pompeii* I, 1: He *thinks* with his feasts and his wine-cellars *to make* us forget he is the son of a freedman. —

Ibid. IV, III: Steal, my lull'd music, steal, like woman's half-heard tone, so that whoe'er shall hear, shall *think to feel* in thee the voice of lips that love his own.

Wallace, *Ben-Hur* VIII, VI: He drew back from her with somewhat of the look which may be imagined upon the face of a man who, *thinking to play* with a kitten, has run upon a tiger.

Washington Irving, *Sketch Book,* The Country Church: Nothing is so offensive as the aspirings of vulgarity, which *thinks to elevate* itself by humiliating its neighbour.

Sidney Lee, *Memoir of George Smith,* Dict. of Nat. Biogr. Suppl. I, p. XIX: On one occasion Smith was able to answer the challenge of a scoffer who *thought to name* an exceptional article of commerce — a human skeleton — which it would be beyond his power to supply, by displaying in his office two or three waiting to be packed for transit. —

This use of 'think' is restricted to the literary language.

V. In colloquial English sentences like the following are very frequent: "Just fancy, you have passed three pillar boxes, and never *thought to post* that letter." — "That's just like him: of course he never *thought to remind* me." The meaning is: 'it never occurred to . . .'

The only example I have ever met with in print, is found in Rider Haggard, *Allan Quatermain* XVII: So straight did she gaze thereat that she never *thought to look* behind her.

VI. Another peculiar use of 'think' when followed by an infinitive, is often met with in late 15th century literature. 'Think' in the instances quoted below is in the imperative and signifies 'Mind!' 'Remember!'

Merlin (E.E.T.S. date 1450—1460) 20/18: *Thynke to do and sey* as my sone will. — 156/27: *Thenke to a-venge* youre annoye; cf. 157/19. — 299/16: *Thinke* hir *to rescowen* and *to a-vengen.*

Caxton, *Blanchardyn and Eglantine* (E.E.T.S. c. 1489) 39/20—22: And when ye come there, *thynke to do* that wher-by ye may be comended. — 48/9, 10: Syre, *thynke to deffende* yourself well. — 84/16: Vassayll . . . . *thynke to do* your werke.

Caxton, *The Foure Sonnes of Aymon* (E.E.T.S. c. 1489) 106/21 and 107/4 and 231/15 = Blanch. 48/9, 10. — 107/15: Lordes, *thynke to smyte* well. — 179/24: Cosin, *thynke to ryde* fast. 189/5: Lordes, *thynke to make* hast. 214/4 = 107/15 = 451/33. *Thynke to doo* well occurs 510/17 and 560/33. See further 294/20, 578/34.

Melusine (E.E.T.S. c. 1560) 138/32: *Thinke* wel *to deffende* you ayenst the Sawdan. — 273/23: Auant, lordes, *thinke to doo* wel. — Cf. 159/1—2: I pray you that ye *thinke to loue, kepe,* and *honoure* wel eche other.

ME. 'þenchen' (þenken &c.) often means remember, and is then, of course, the representative of OE. 'geþenčan', which first dwindled down to 'iþenchen' &c., and then lost the prefix

altogether. As is well known, Southern English retained the prefix longer than the other dialects. Laȝamon's *Brut*. A-text, hass e. g. 12720: *Iþench* þ þu were Conaanes sune; 19534: *iþenched* þene wurđscipe; 21541—21543: *Iþenched* what Ardur . . . at Bađen us bi-sohte.

On p. 34 of Anglia III the late Prof. Zupitza prints the beginning of a MS. fragment of the 'Ancren Riwle' discovered by him. The MS. is in a 13th century hand. The few lines printed by Prof. Zupitza contain the words: *þench* þat þu art eorđe.

There are several instances in Chaucer. — The following two quotations further illustrate this signification, *Guy of Warwick* (Auchinl. MS.), interpolation, 227/7: *þenke* he slouȝ þe douk Otoun. — *Melusine* 228/24: *Thinke* that ye be Cristen.

The origin of phrases like 'think to do your best' is not far to seek: they are evidently due to what Sweet (New. Engl. Gr. § 125) calls *blending*.

VII. In the *Vespasian Psalter* (Oldest Engl. Texts, ed. by Sweet, E.E.T.S.), dating from the first half of the 9th century we find the last half Ps. XXXIV 4: 'Avertantur retrorsum et erubiscant qui *cogitant mihi mala*' rendered by 'sien forcerred on bec & scomien đa *đencađ me yfel (Authorized Version* XXXV 4: . . . that *devise my hurt)*. The same words occur in Ps. XXXIX 15, and here again we find the translation: 'hie sien forcerred on bec & s[c]omien đa *đencađ me yfel (Auth. Vers.* XL 14: . . . that *wish me evil)*.

In the version of the Psalms edited by Thorpe (Libri Psalmorum, Oxford 1835) the words 'qui *cogitant mihi mala*' are rendered by: Đa đe *me þenceaþ yfeles*'.

Ælfric translates Gen. XLII 31: 'nec ullas *molimur insidias*' by 'Ne *þence we nanes yfeles*.'

In the *Blickling Homilies* (E.E.T.S.) the following sentence occurs: 'Ne mæg đín ríce leng stondan, búton đú heora *forwyrde* đe geornor *þence*.'

Here we have an early instance of the far-reaching influence of the Bible upon the English language, for there can be no doubt but the phrase '*to think [somebody] evil* (ill, hurt, malice, harm, &c.) is a literal rendering of the Latin idioms: *[alicui] insidias molior, mala cogitare*. It made its way into OE. through versions of the Psalms and other parts of the Vulgate, and became extremely frequent in ME. and early Mod. E., as the following quotations will show.

1205. Laȝamon's *Brut,* A-text 14922—23: he nuste þene *swikedom þe þohte* þa ludere wimman (B-text: þan ilke swikedom þat þohte þe luþere wifma). — 21192: we nan *yfel* ne *þohten.*

1200—1250. *Bestiary* (O.E. Miscellany, E.E.T.S.) 449: Ðe deuel *denked iuel* on his mode.

Passion of our Lord (O.E. Miscellany) 192: he non *vuel þouhte.*

1250—1300. *North-English Legends* (Horstmann, Altenglische legenden, neue folge) I 87: Egeas þan *phoght grete despite.*

c. **1300.** *Guy of Warwick* (E.E.T.S.), Auchinleck MS., 4157: A *liþer tresoun þan þouȝt he* (= Caius 4157: A *slie treason* than *thoughte* he). — *Cambr. MS.* 1474: He *thoght grete despyte.* — *Ibid.* 3471: He *hath thoght a felonye.*

c. **1320.** *Poems of Will. of Shoreham* (E.E.T.S.) VII 769, 770: he *gyle þouȝte* For to brynge man to noȝte.

1338. *Brunne's Chronicle* 2675: Therefore *unkyndenesse* she *thought.*

1340. *Ayenbite of Inwyt* (E.E.T.S.) 213/33: iche ne *þenche* none manne *kuead.* — *Ibid.* 217/2—3: hi ne yeue none enchesoun *to þenche quead* to ham.

1385—1386. *Chaucer, Legend of Good Women* 1720: *No malice* she ne *thoghte.* — *Ibid.* 2307: *No malice* he ne *thoghte.*

1421. Hoccleve, *Minor Poems* (E.E.T.S.) XXI 773: I to hem *thoghte no repreef ne shame.*

1420—1430. *Prymer or Lay Folks' Prayer Book* (E.E.T.S.) 39/12: þei *þouȝten gilis* al day. — *Ibid.* 66/7: þei *þouȝten yvelis* to me.

1440. *Generydes* (E.E.T.S.) 3889—3891: I am content, thanne said Generides, ffull Innocente of all his *dobilnesse, the whiche* ser yvell *thought* in his entente. — *Ibid.* 3894—3896: Generides . . . made a logge . . . he made another for hym self also, *thinking* noo *harme* ne *malys* to no weight.

The Book of the Knight of La Tour Landry (E.E.T.S.) 47/14: he *thought none euelle.*

1447. *Osbern Bokenam's Legends* (ed. Kölbing, Heilbronn 1883) XI 214: þou *pynkyst iniurye* to you & *wrong.*

1450—1460. *Merlin* (E.E.T.S.) 67/12: he *thought noon euell.* — *Ibid.* 569/3: they *thought noon euell.*

1469. *Thomas Malory, Morte Darthur* (ed. Sommer) 210/27: sir launcelot *thoughte no treason.*

1481. *Caxton, Reynard the Fox* (Arber's Scholar's Library, Westminster 1899) p. 93: he *thought* toward them *but lytyl good.*

1489. *Caxton, Foure Sonnes of Aymon* (E.E.T.S.) 148/12—13: I had moche lever dye an evyll deth among the turkes, than that I *sholde thinke treyson* vpon you. — *Ibid.* 250/32: Ha, god, I never *thoughte trayson.*

1490. *Caxton, Eneydos* 66/24, 25: how haste thou had the herte so vntrue, to *thynke so grete a treson.*

c. **1500.** *Melusine* (E.E.T.S.) 24/6: Thanne Raymondin, that *thought none euyl,* answeryd in this manere. — *Ibid.* 77/21: My fader, that *thoughte no harme,* came that same ooure. — *Ibid.* 110/22—26: As long that ye shall vse of feythfulnes, without to *think eny euyl,* . . . ye shall not be dyscomfyted.

295 = 24 6.

1555. *Queen Elizabeth's Verses, while Prisoner at Woodstock* (in Percy's Reliques) 10: God send to my foes *all* they *have thoughte.*

1575—1576. *Gascoigne, Steele Glas* (Arber's Repr., Westminster 1901) p. 52: I selly soule (which *thought* no body *harme*). Gan cleere my throte.

Time of Queen Elizabeth (?). *Baffled Knight* (Percy's Rel.) 103: I vow and swear I *thought no harm,* 'Twas a gentle jest I playd-a.

Gil Morrice (Percy's Rel.) 201—201: I curse the hand that did the deid, the heart that *thocht* the *ill.*

In Present English phrases like the above no longer occur; 'to *think* harm (ill, hurt, injury)' has been replaced by 'to *mean* harm &c.' In the *Authorized Version* we find Ps. XXI 11: they *intended evil* against me. But there are also at least two instances of the Latin idiom, viz. Gen. L 20: But as for you, ye *thought evil* against me; Matthew IX 4: Wherefore *think* ye *evil* in your hearts? In the OE. versions (Skeat, The Gospel acc. to S. Mat. Cambr. 1887) this text runs as follows: Corpus MS., to hwi *þence* ge *yfel* on eowrum heortum? — Hatton MS., to hwi *þence* ge *yfel* on eowren heorten? — Lindisfarne gloss, to huon *đengcas* ge *yflo* (altered from yfle) in heortum iurum? — Rushworth[1], forhwon *þenceþ* ge *yfel* in heortum eowrum? *Wycliffe* and *Tyndale* (Bosworth and Waring, the Gothic and A.-S. Gosp. in Parallel Columns with the versions of W. and T., 3rd ed., London 1888) have respectively: 'Wherto *thenken* ȝe *yvel thingis* in ȝour hertis?' and 'Wherfore *thinke* ye *evyll* in your herttes?' The *Revised Version* has retained the reading of the Auth. Version. — 1 Cor. XIII 5 is noteworthy; the words: (Charity) *thinketh* no *evil* do not mean 'Charity has no evil intentions', but 'Charity suspects no evil, has no evil suspicions'. In the *Revised Version* the wording of this text has been changed into: '(Love) taketh not account of evil', which no doubt conveys the sense much better to a modern English reader. (Cf. Luther's: 'sie rechnet das böse nicht zu'.) Milton uses the idiom in the sense it has in 1. Cor. XIII 5, viz. in *Paradise Lost* III 688: . . . suspicion sleeps At wisdom's gate, and to simplicity Resigns her charge, while goodness *thinks no ill,* Where no ill seems; and *Ibid.* IV 321: So passed they naked on, nor shunned The sight of God or angel, for they *thought no ill.*

Amsterdam, October 1902.

W. van der Gaaf.

RECENTLY.

§ 1. On turning to the Century Dictionary for a definition of the word *recently,* we find: *recently*: I. At a recent time; II. newly; III. lately; IV. freshly; V. not long since.

Let us see what these different terms mean.

I. *Recent,* according to the same authority, means: 1) of, or pertaining to, time *just before* the present; not long past in occurrence or existence; 2) belonging to, or occurring in, times not far removed. — Consequently, *recently* = "at a recent time", refers to a period which has absoluty no connection with the present.

II. *Newly,* again according to the Cent. Dict., means: lately, recently, freshly; just; as: newly wedded; newly painted:

Morning roses *newly* washed with dew
(Shakesp. Shrew II 1, 174.)

Are ye my true, sweet William, From England *newly* come?
(William and Marjorie, Child's Ballads II 149.)

With such a smile as though the earth Were *newly* made to give him mirth.
(W. Morris, Earthly Par. III 202.)

In this case, both, examples and quotations, leave us in doubt, whether *newly* refers to past action, or to a present state that is the result of the past action. Newly wedded, may mean: the knot was tied not long ago, or: they have not been married long. The same with: newly washed, come, made.

III. *Lately,* once more according to the Cent. Dict. = recently; of late; not long ago; not long before. — Taking into consideration that the Cent. Dict. defines *of late* as: "in time not long past or near the present", we might incline to the belief that *lately* refers to the past. But a reference to the Oxford Dict. makes us doubt again. For here

we find *lately* defined as follows: "Not long since; within a short time past; within recent times; recently; of late". — And if we turn for further information to *of late*, we find: "During a comparatively short time extending to the present; recently; *lately*". What can be more perplexing than to see *lately* defined as the equivalent of "not long since" — hence excluding the present — and also as the equivalent of "of late", which is stated to refer to a time extending to the present? The confusion becomes even greater, if we turn to the adverb *late*, which, according to the Oxf. Dict., means: "recently, of late, lately, in recent times, note long since, but now; not long since, but not now; recently, but no longer".

It will not, therefore, seem superfluous to submit the word *recently* to a closer investigation, and to find an answer to the question: Does it refer to a time that belongs entirely to the past, or to a period that is in some way connected with the present moment?

§ 2. The earliest mention made of the word is in Cotgrave's Dictionary (1611) where: *récentement* is rendered by "recently, freshly, newly, lately, a little before, soone after". Also in Guy Miege's French and English Dictionary (1679) we find: *récemment:* recently, newly, lately". If we now bear in mind that in French *récentement, récemment,* has at all times referred to a time that is past, without ever including the present moment[1]), there can be no doubt that, on its first appearance the English *recently* must have meant: "a short time ago", thus requiring the construction with the past tense.

However, though the word is mentioned in Cotgrave and Miege respectively in 1611 and 1679, I have failed to find it in any seventeenth century work. Webster's earliest quotation is from Arbuthnot, but as usual, he does not give

---

[1]) See: Littré, as also: Darmesteter and Hatzfeld. The French word, therefore, means exactly the same as the Latin *recens, recenter.*

volume, chapter and page. I may as well say at once that the word is very rare also in the 18th century, and that even in the 19th — except the last decade or two — it is no exception to read through whole volumes without coming across the word once. The following is a chronological list of works in which *recently* does not occur:

1611.	Authorised Version of the Bible.
ante 1616.	The Works of Shakspere.
1653.	Isaac Walton, The Complete Angler.
ante 1672.	Milton's Poetical Works.
ante 1685.	Thomas Otway, Venice Preserved.
1712.	Arbuthnot, John Bull.
1726.	Dean Swift, Gulliver's Travels.
1748.	Smollett, Roderick Random. Chapters 1—32.
1753.	Richardson, Sir Charles Grandison. Volume I.
1759.	Sterne, Tristram Shandy.
1759.	Samuel Johnson, Rasselas.
1766.	Goldsmith, The Vicar of Wakefield.
1767.	Goldsmith, The Good-natured Man.
1773.	Goldsmith, The Stoops to Conquer.
1750—70.	Lord Chesterfield, Letters to his Son.
1769 ff.	Junius, Letters.
1771.	Mackenzie, The Man of Feeling.
1775.	Sheridan, The Rivals.
1777.	Sheridan, The School for Scandal.
1778.	Miss Burney, Evelina.
1782.	W. Beckford, The History of Caliph Vathek.
1791.	Mrs. Inchbald, A Simple Story.
1781—95.	Burns, Letters.
1800.	Coleridge, Wallenstein. Coleridge, The Piccolomini.
1800.	Thomas Moore, The Epicurean.
1807.	Lamb, Tales from Shakspere.
1813.	Jane Austen, Pride and Prejudice.
1818.	Keats, Endymion.
1829.	Douglas Jerrold, Black-eyed Susan.
1838.	Bulwer, The Duchess La Vallière. The Lady of Lyons.
1845.	Dickens, The Chimes.
1848.	Thackeray, Vainty Fair.
1872.	George Eliot, Middlemarch.

§ 3. We have seen, in the preceding paragraph, that Cotgrave and Miege both give the word *recently* as an equivalent of French *récentement, récemment;* and as this word always refers to a moment in the past, it may be expected that *recently*, on first making its appearance in English, did the same. I actually hold this to be the case, on grounds which I intend to state lower down. But, as will appear from the evidence I shall adduce, the past to which *recently* referred, was sometimes further away from the present, sometimes

much nearer to it; and it is not wonderful that erelong a new meaning should have been developed, viz. that of *just now*, referring to the moment that has just elapsed; *recently* in this sense would require the construction with the Present Perfect Tense. — Last of all, *recently*, instead of referring to some moment in the past, more or less removed from the present [1]), came to refer to the whole period between the moment in the past and the present moment, in which case again it was constructed with the Present Perfect Tense. Hence, the three senses in which *recently* occurs are:

1) a short time ago,
2) just now,
3) for some time past.

It is difficult to prove by means of quotations that this is really the order, in which the various meanings were developed, because many of the earliest instances I have found are inconclusive owing to the context in which *recently* occurs in them [2]); and consequently, the quotations in which *recently* means *just now*, are almost as old and as numerous as those in which it signifies *a short time ago*. In fact, I can adduce

---

[1]) I find that upon the whole the moment in the past is at most three months removed from the present.

[2]) It appears from a letter of Johnson's to a friend, which I have read . . . that he had left Sir Wolstan Dixie's house recently before that letter was written. (Malone, Boswell's Johnson, Ch. II, Note.) — MSS. recently published. (Byron, Letters. Camelot, 98.) — The events that had recently befallen her. (Caleb Williams, Chapter VIII). — A recently conceived purpose. (Ibid. Chapter XIII.) — Nelson saw that the temper of the Danes towards England was such as naturally arose from the chastisement which they had so recently received. (Southey, Life of Nelson. Ed. Morley, 225.) — Any person recently arrived from the country. (Colman the Younger, The Heir at Law III 3). — The Earl of Rochdale recently deceased. (Sheridan Knowles, The Hunchback I 2.) — Which probably contributed to fix that suspicion in his mind which had recently entered it. (Jane Austin, Sense and Sens, Tauchn. 257.) — A man of Quality recently deceased. (Bulwer, Not so bad IV 2.) — Enter E. recently dismissed from the Watchhouse. (Ibid. IV 3.) — The constitution had recently been violated for the purpose of protecting the Roman Catholics from the penal laws. (Macaulay, Hist. of England.) — Inglesant's appearance, recently recovered from sickness. (Shorthouse, Inglesant, Chapter XXII.) — Inglesant strayed into the "Monte della Misericordia" which had recently been cleared of the dead. (Ibid. Ch. XXXIV.)

only a single instance with *recently* in this latter sense, older than those in which it means *just now.*

But in proof of my assertion there is, first, the history of the synonymous adverbs *lately, late,* and *of late,* of which I shall speak lower down; and secondly the appearance, before *recently* of such modifiers as: *quite, very, more, so* etc.

At that period, and until *quite recently*, the University was classed according to four nations. (Lewes, Goethe. Brockhaus, I 47.). — Two letters, *quite recently* discovered, have fallen into my hands. (Ibid. I 53.) — The Iliad has *quite recently* been interpreted into an allegory. (Ibid. II 237.) — The Home Office *quite recently* has issued a strongly worded circular to these gentlemen. (Times, W. Ed. 16 Jan. 1903.) — *Quite recently* I called his lordship's attention to the damaging article. (Notes and Queries 5 May 1902.) — You have enjoyed escapades in your time, have you not, my friend? Some even *quite recently*. (Corelli, Temporal Power, 285.) — She is only *quite recently* a widow (Punch 17 Oct. 1900.) — He has sown the last of them *quite recently*. (M. Gerard, Queen's Mate, 18.) — The instrument bore the name of Stradivarius, without any date, but with enough evidence about it to satisfy any competent judge that the Stradivarius who put it together must have been alive *very recently*. (Truth 4 Dec. 1902.) — We *very recently* stated the actual and practically unalterable condition of haste under which much of the book reviewing of the day is done. (Acad. 15 Febr. 1902.) — This learned borrowing from Latin went on vigorously till *very recently*. (Greenough, Words and their Ways, 99.) — *More recently* had come a letter from Maud. (Gissing, New Grub Street, Ch. VIII.) — He was at first observed to vary on some points every time he told it, which was, doubtless, owing to his having *so recently* awaked. (Wash. Irving, Rip v. Winkle). — My lord, on strong suspicion of relapse / To his false creed, *so recently* abjured / The secret servants of the Inquisition / Have seized her husband (Coleridge, Remorse I.) — There was a reprint of "Leaves of Grass" *so recently* as 1900. (Academy 5 July 1902.)

It will be clear to the reader that these modifiers make sense only when the *recently* is taken to signify originally: "a short time ago".

I now proceed to illustrate the various meanings of the word.

§ 4. *Recently* refers to a moment in the past; meaning: "some time ago".

The people of Hesse and Thuringia were recently incorporated with the victors by the conformity of religion and government. (Gibbon, Decline and Fall. Ed. Smith, p. 440.) — Your letter, written before my departure from England, and addressed to me in London, only reached me recently. (Byron, Letters. Camelot, 99.) — Lady T . . . recently defined a dyspeptic person as a person with an optimistic digestion. (Rita, Souls. Tauchn., 149.) — The recently executed three miniatures of the young Princesses of A. (Ibid. 149.) — The writer recently asked a friend . . . (Greenough, Words and their Ways, 230.) — The little controversy which recently took place in our pages. (Acad. 12 July 1902.) — The question was recently brought home with peculiar force to a friend of a certain man of letters. (Ibid. 22 Febr. 1902.) — A number of unpublished letters of Boswell were discovered recently. (Ibid. 14 June 1902.) — We very recently stated the actual and practically unalterable condition of haste under which much of the book reviewing of the day is done. (Ibid. 15 Febr. 1902.) — Mrs. Jerome was recently persuaded . . . to subscribe for an expensively bound edition of La Comedy (sic) Humaine. (Ibid. 28 June 1902.) — There was a reprint of "Leaves of Grass" so recently as 1900. (Ibid. 5 July 1902.) — Mr. W. whose death was recently recorded. (Ibid. 16 May 1903.) — Mr. Y. published a novel recently . . . (Ibid. Ibid.) — Mr. Astor who recently purchased Hever Castle . . . (Ibid. 25 July 1903.) — Until, as we saw recently, some of the Welsh members were inclined to rebel. (Speaker 2 Sept. 1893.) — A report of some observations which he made recently at the Society of Arts. (Rev. of Rev. Febr. 1902, 150b.) — Quite recently I called his lordship's attention to the damaging article. (Notes and Queries 5 May 1902.) — May I add a very curious analogy with the history of "Romeo and Juliet" quarto and folio Versions which I recently came across. (Ibid. 17 Jan. 1903.) — The Rev. B . . . recently informed me that . . . (Ibid. Ibid.) — The alarming statement which recently appeared in an American paper . . . (Pick me Up 15 Aug. 1903.) — Recently a couple of American ladies returning from Europe were observed to be somewhat baggy where bagginess is note usually looked for. (Ibid. 7 Febr. 1903.) — It was recently put to the test at a French watering-place. (Ibid.

22 Aug. 1903.) — We are glad to hear that the Korean Emperor, who recently died, is now quite well. (Punch 8 Oct. 1902, 247 a.) — The Doukhobors, a colony of which was recently planted in Manitoba, have abandoned the use of horses. (Ibid. 17 Sept. 1902, 188 b.) — A morning contemporary recently recorded the temporary disappearance of Mr. Chamberlain during his voyage to Egypt. (Ibid. 17 Dec. 1902, 419 a.) — I recently had the privilege of listening to him. (Ibid. 22 Oct. 1902, 272 a.) — An excellent hotel where recently I discovered more of the very tranquil Americans than I had ever met before. (Ibid. 10 Sept. 1902, 179 c.) — The Academy recently tried to discover which was the best read book of the season. (Ibid. 31 Dec. 1902, 451 a.) — Certain Junior Subalterns who recently severed their connection with the Brigade of Guards. (Ibid. 18 March 1903, 190 a.) — Mr. B. recently inquired whether . . . (Ibid. 27 May 1903, 373 a.) — A lecturer recently stated in all seriousness that . . . (Ibid. 13 May 1903, 339 b.) — Mr. M. recently inaugurated a grand lyrical contest (Ibid. Ibid. 342 c.) — A Zululand Victoria-cross which was recently stolen from the owner. (Truth 18. Sept. 1902.) — Three Manchester automobilists were recently convicted. (Ibid. 26 June 1902.) — Recently I felt compelled to offer some criticisms . . . (Ibid. 23 Oct. 1902.) — A lady in the country recently received the following communication. (Ibid. 20 Febr. 1902.) — A firm in the city gave me particulars recently. (Ibid. Ibid.) — The following letter reached me recently. (Ibid. 29 May 1902.) — An article appeared recently in a Paris paper. (Ibid. 6 Febr. 1902.) — Mgr. Volpini, who was recently appointed Consistorial Secretary. (Times, W. Ed., 10 July 1903.) — A sergeant named W. was recently condemned to two-and-a-half years' penal servitude for spitting on recruits . . . The case was taken to a higher court, with the result that the sentence was altered to five years' imprisonment. (Ibid. 7 Aug. 1903.) — His Majesty recently gave public expression to views which he was formerly understood to regard with disfavour. (Ibid. 16 Jan. 1903.)

§ 5. *Recently* refers to the moment just gone by, and for this reason requires the use of the Present Perfect Tense. Dutch: *Zooeven, pas.* German *eben.*

My papa, Sir Ralpho, hath recently made a speech at a Durham tax. meeting. (Byron, Letters. Camelot, 79.) — The

Iliad has quite recently been interpreted into an allegory. (Lewes, Goethe, Brockhaus, II 237.) — It was in 1811 that he undertook to recast Romeo and Juliet for the stage; and as this version has recently been recovered, we can examine it at leisure. (Ibid. II 222.) — Mr. Peacock, one of the poet's most intimate friends at that time has recently given in Fraser's Magazine an interesting account of Shelley's way of pleasing his infant. (Lady Shelley, Shelley Memorials 71.) — Before beating a book, care should be taken to observe, if it has been recently printed. This will be easily ascertained, by smelling the ink it has been printed with; which, being composed partly of oil, will not have got perfectly dry. (Nicholson, A manual of the art of bookbinding, London 1856.) — You behold / The wife elect, Sir, of no less a man / Than the new Earl of Rochdale — heir of him / That's recently deceased. (Sheridan Knowles, The Hunchbach III 2.) — Sir, the person who new presumes to address you is Peter Pangloss, to whose name, in the College of Aberdeen, is subjoined LLD., signifying Doctor of Laws; to which has been recently added the distinction of A double S — the Roman initials for a Fellow of the Society of Arts. (Colman the Younger, The Heir at Law II 2.) — The same officer has recently received the following further example of the pleasantries of Military administration in the shape of a letter from the Pay Department at Pretoria, dated October 14. (Truth 25 Dec. 1902 [N. B. Observe the two dates].) — A soldier serving in the Transvaal gives, in a letter I have recently seen, an interesting account of his efforts to obtain a pair of boots. (Truth 6 March 1902.) — The compliment that the Andover Division has recently paid to his family. (Ibid. 6 Febr. 1902.) — The new order that has recently come into force. (Ibid. 23 Jan. 1902.) — A swimming-bath has recently been constructed. (Ibid. 28 March 1902.) — Mr. and Mrs. Asher, who, as you are doubtless aware, have recently settled themselves in the county. (Morris, The Credit of the County. Tauchn., 76.) — The forms in *-tig* have only recently been investigated. (Smith, Old English Grammar 59.) — A writer who has recently prefaced a new edition of Richardson's works. (Dobson, Richardson. Engl. Men of L., 43.) — In the first of the two letters upon the subject of Sir Charles Grandison, to which reference has recently been made . . . (Ibid. 165. Observe that the reference is in page 160.) — He has recently become the dupe of a designing adventuress. (F. W.

Moore, A Family Affair 15.) — "He told me that he feels much more at ease in the schoolroom." That is not astonishing considering how recently he has left it. (Dor. Gerard, The Eternal Woman.) — Mr. Chesterton has recently declared in the Pall Mall Magazine that he knows nothing whatever of log-rolling in modern literary life. (Acad. 15 Febr. 1902.) — We have recently received from a Chicago publishing firm three slim volumes. (Ibid. 28 Febr. 1903.) — The Rev. G. who has recently visited this city. (Lit. World 19 Sept. 1902.) — A copy of it has recently fallen into my hands. (Daily Chron. 26 Aug. 1902.) — A revision of the Index has recently been issued, but Pope Leo's heretical work is still prohibited to the faithful. (Lit. World 24 July 1903.) — Tommy (who has been recently vaccinated). (Punch 26 March 1902. Tommy, in the accompanying picture still wears his arm in a sling.) — Old Gentleman (to James, whom he has recently promoted from the farm to be his body-guard) "James, go up to my study, and in the third drawer from the top you will see . . ." J. "Cigars, Sir?" — O. G. "Yes, how did you find them?" J. "Very good, Sir." (Punch 10 Sept. 1902.) — A curious animal has recently been captured. (Ibid. 22 Oct. 1902.) — Lord C., who has recently been gazetted to a second lieutenancy. (Ibid. 22 Oct. 1902.) — Mr. A. who has recently married for the second time is assisting his wife to show a book of photographic portraits lying on the table to a little girl on a visit. L. G. "Oh! what a beautiful face! Who is it?" Mr. A. (a trifle uncomfortable) "That, my dear, is a picture of my first wife." (Ibid. 17 Dec. 1902.) — We have recently learnt how Ulysses has consoled himself at the Haymarket for the departure of Calypso. (Ibid. 29 Jan. 1902.) — Mr. Dane . . . has recently died at Chicago. (Daily Paper. v. Punch 22 Jan. 1902.) — The new era of prosperity and usefulness that has recently set in. (Punch. 14 Jan. 1903.) — I have recently had the pleasure of a visit from a valued friend, who after nearly fifty years' absence in America revisited his English fatherland. (Notes and Queries 23 Nov. 1901.) — I have recently been to St. Kilda as the bearer of kindly messages from the King and Queen to the islanders. (Ibid. 2 Aug. 1902.) — Mr. John Tweed, a young sculptor, who has recently executed a Statue of Mr. Rhodes. (Graphic 31 Jan. 1903, page 154.) — Mr. John Burns has recently had a word to say about the "parlours" of the working class. (Pick me up 15 Aug. 1903.) — There has recently been an

attempt to start what is called a Cholera Scare in England. (Ibid. Ibid.) — Ginn and Company, the leading educational publishers in the United States, have recently opened a London Office (Advertisement). A successful claim has recently been made to the estate of Mr. B. Cant, who died intestate in 1901, without known relations. (Times, W. Ed., 19 Sept. 1902.) — At Marylebone, Joseph O'Connell, 29, an ex-policeman, who has only recently returned from service in South Africa . . . (Ibid. 5 Sept. 1902.) — Benjamin Bailey . . . who has recently returned from service in South Africa . . . (Ibid. 22 Aug. 1902.) — You, my Lord Mayor, and the Aldermen have recently had the satisfaction of entertaining the sovereign of this country as the guest of the city. (Ibid. 14 Nov. 1902.) — The inquest on the body found on Monday at the Moat Farm was opened on April 30 . . . On Wednesday, Samuel Dongal was charged with the murder of Miss Holland . . . Evidence was given by Mrs. W. identifying the clothing on the body *recently* found. (Ibid. 8 May 1903.) — Important changes in the Academical system have been recently announced. (Caxtons, Routledge 267.)

§ 6. *Recently* refers, not to a point of time, but to a period, beginning at some moment in the past and extending to the moment we are writing. The period covers a time of about three months. In this sense, *recently* again requires the use of the Present Perfect Tense.

We hear that Messrs. S. R. Crockett and Jan Mac Laren have recently completed new novels. (Punch 22 Oct. 1902.) — That good old hair-raiser, the Lancet, . . . imagines that the drivers of the 'buses in which acetylene lamps have been recently installed will contract the malady known as "phossy jaw". (Pick me up, 29 March 1902.) — There is much growling among officers . . . at the delay in filling up appointments that have recently become vacant. (Truth 30 Jan. 1902.) — The sum I have recently hoarded for that purpose. (The Better Half. French, 16.) — Exaggerated ideas of the scope of the disasters that have recently thrilled the world. (Times, W. Ed., 25 July 1902.) — Mr. A. has recently taken to writing letters to ladies of a very peculiar nature. (Ibid. 11 July 1902.) — Not until recently have the countries to which the stream flowed erected stout barriers. (Ibid. 10 Jan. 1903.) — A private and a lance-

corporal have recently been allowed a furlough. (Truth 13 March 1902.)

§ 7. The reader will not fail to notice that by far the greater number of my quotations is taken from our periodical literature.

§ 8. The question that naturally suggests itself is: How is it that *recently,* though it is found in the language as early as the beginning of the 17th century, should practically have remained unused till the middle of the 19th century, and even then be of rare occurrence except in the periodical literature of the day!

It seems to me that the history of the synonymous terms: *late, of late, lately* will provide us with the answer to this question. With this subject I hope to deal in a subsequent paper.

Utrecht, 25 August 1903.

P. Fijn van Draat.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHE.

Emily Howard Foley, *The Language of the Northumbrian Gloss to the Gospel of Saint Matthew.* Part I: *Phonology.* (Yale Studies in English, edited by A. S. Cook, 14.) New York, Holt & Co., 1903. VI + 81 pp. 8°. Price $ 0,75.

After the appearance of Prof. Bülbring's *Altenglisches elementarbuch,* we hardly expect to find much that is new in a book like Miss Foley's. She characterises her treatise in the following words: "My work in the main merely confirms, of course, the results of previous investigators; but in a few instances, which it is not necessary for me to specify, I trust that I have suggested considerations which others have overlooked, even though I may not have arrived at certainty."

The authoress has conscientiously endeavoured to place the material before the reader's eye and to carefully distinguish what is certain, what is probable or possible, and what is altogether unexplained. Unfortunately her divisions and subdivisions are rather unsatisfactory, and a survey is less easy than it ought to be. The fourth chapter, for instance, is devoted to the "Influence of Neighboring Sounds on Stressed Vowels"; but such an influence meets us already in the first paragraph of the first chapter. On the other hand, the development *þu* > *þū,* which is not due to such an influence, is placed in Chapter IV. "Prefixes" are treated under "Medial and Final Syllables"! The subdivisions marked I, II, III, IV . . . are based now on this, now on that, now on the other thing. In § 1 it is the nature of the syllables (closed, open, etc.), in § 2, the nature of the words concerned (certain strong verbs, other words than these strong verbs), in § 3, the Indogermanic source of the vowel *(i, e),* and so forth. The actual

shapes in which the West Germanic sounds appear in the Gloss must be picked out from amongst a great variety of items without the assistance of the usual systematizing and typographical expedients. Such inaccuracy of expression as is not misleading, and does not make us look for a thing in the wrong place, I will readily excuse, e. g. where consonants are said to be doubled "after short syllables", meaning "after short vowels". Where the West Germanic *ā* (§ 6) is identified with Germanic *ǣ* (West Saxon *ǣ*), but the West Germanic *ē* (§ 7), with Gothic *ē*, it is tempting to pass the remark that also the former is = Gothic *ē*; but, of course, such things are of little consequence.

I express the hope that the second part, which is yet to come, will show the same good qualities as the first, and improve on its shortcomings.

Lund, December 1903. Ernst A. Kock.

Leonhard Wroblewski, *Über die altenglischen gesetze des königs Knut.* Berliner dissertation. Berlin, Mayer & Müller, 1901. 60 ss. 8°.

Die untersuchung der sprache der altenglischen gesetze von Alfred bis Knut ist in den letzten jahren von verschiedenen seiten in angriff genommen worden; ich erinnere nur an die dissertationen von Fritz J. Weber (Zürch. diss. 1900), Görmann und Karaus (beides Berliner dissertationen von 1901). In gleicher weise, nach demselben schema wie die letztern, behandelt W. die laute und einiges aus der flexion der Knut'schen gesetze. Alle diese zusammenstellungen führen zu der jetzt genauer begründeten bestätigung der früher mehr auf allgemeine eindrücke basierten anschauung, dass die altenglischen gesetze durchweg, gleichgültig, wann und wo sie entstanden sind, in der mit Alfred's sprachgebrauch im grossen und ganzen sich deckenden westsächsischen schriftsprache abgefasst sind, nur verschwindende spuren der fortentwicklung der lebendigen, gesprochenen sprache aufweisen und auch überraschend wenig einwirkung ausserwestsächsischer dialekte erkennen lassen. Davon machen auch Knut's gesetze keine ausnahme. Der dänische könig ist bemüht, sich möglichst als Engländer zu geben; alle einflussreichen stellen am hof und in der staatsverwaltung besetzt er mit

Engländern, speziell Westsachsen; englische geistliche sind seine ratgeber; englisch ist seine ganze politik und darum auch wahrscheinlich das Englische die von ihm gebrauchte umgangssprache. Jedenfalls verrät die sprache der von ihm erlassenen gesetze, von einigen schon lange eingebürgerten lehnwörtern abgesehen, nicht den geringsten nordischen einfluss.

Die Knut'schen gesetze sind uns nicht in originalen aufzeichnungen überliefert; nur vier spätere handschriften, G, um 1070 geschrieben, A, um 1120, B, um 1125, und die fragmentarische D, um 1060, bewahren dieselbe. G ist die sorgfältigste, A die inhaltlich und sprachlich unzuverlässigste kopie; B steht in dieser hinsicht ungefähr in der mitte zwischen G und A. Eine weitere handschrift scheint im 16. jahrh. noch vorhanden gewesen und von Lombarde in seiner *Ἀρχαιονομία* benutzt worden zu sein. Ihrem stammbaum nach zerfallen die handschriften in zwei gruppen, G und AB. D ist zu fragmentarisch, um eine sichere einordnung zu erlauben.

W. beschreibt den schreibgebrauch der einzelnen handschriften zuverlässig; die von ihm in seiner endübersicht daraus gezogenen schlüsse wären vielleicht noch evidenter geworden, wenn er sich bei der besprechung der einzelnen laute nicht auf eine statistik beschränkt, sondern dieselbe kritisch verwertet hätte. Im ganzen verdient der verf. zustimmung zu seiner behauptung, dass die wenigen zu erschliessenden abweichungen des originals von Alfred's sprache in übereinstimmung stehen mit denjenigen von Ælfric, den dialogen Gregor's, Æthelred's gesetzen, der Winteney-version der Benediktinerregel, dem altenglischen Apollonius.

Anders ist das bild der sprache in den einzelnen handschriften. G zeigt nur unbedeutende unterschiede gegenüber dem original. A und B aber verraten öfter durch ihre gelegentlichen sog. umgekehrten schreibungen, dass die gesprochene sprache ihrer zeit sich von der geschriebenen in manchen punkten entfernt hatte. Sie zeigen bildung neuer diphthonge *æi, ei* < *æg, eg*; monophthongierung der alten diphthonge *eo, e͞o, e͞a,* auch *ea* vor *r* + kons.; zusammenfall der vollen suffixvokale in *e*; übergang des palatalen *c* > *č*, des *sc* > *š*, des inlautenden *f* > *v* (wenigstens B); spät, nicht dialektisch ist wohl auch die verengerung von *ǣ* > *ē*.

An dialektischen zügen der einzelnen handschriften mögen hervorgehoben werden

in A: ausserws. *i*-umlaut von alten *ēa*. *ēo* erscheint gelegentlich als *ē* : *alēfed, nēdmagen, rēperas:* ebenso i-umlaut von *ea* vor *r* + kons. als *e* : *erfenumen, landferde, cerre;* so auch in der sonst reiner ws. G: *nēdmaga, erfenumen*. Kentisch *io, yo* für *ēo*. Als kentisch sieht W. auch das *e* für *y* in *mundbrece, æwbrece, husbrec* an; aber hier könnte auch beeinflussung des substantivs durch das verbum *brecan* eingetreten sein. Als Kentismus käme dagegen vielleicht auch noch die oben erwähnte diphthongierung von *æg* > *æi* in betracht, ebenso möglicherweise ein *weodatreowa* neben gewöhnlicherem *wudatreowa*.

Als anglisch fasst W. die in A zu konstatierende verwirrung von *ea, eo* und deren längen auf, — ich glaube, mit unrecht. Diese diphthonge waren eben alle zu *e* monophthongiert, wenn auch wahrscheinlich mit kleinen qualitätsnüancen: so konnte ein späterer schreiber, welcher die alte tradition befolgen wollte, leicht in zweifel kommen, wann er den *e*-laut durch *ea*, wann durch *eo* wiederzugeben hatte.

Zu den dialektischen besonderheiten von A ist, von W. nicht erwähnt, vielleicht auch noch die vertretung eines *ǣ* durch *ā* zu rechnen, das nach s. 30 in 17 prozent aller fälle in A erscheint, also *dade, gesalig, mađe, sprace* usw., und das vereinzelt auch in anderen spätaltenglischen denkmälern auftritt.

Diesen überwiegend südlichen eigentümlichkeiten von A gegenüber zeigt B mehr anglisches gepräge mit *ē* als *i*-umlaut von *ēa*; mit *i, y* nach *w*, wo im süden *u* steht: *cwicne, geswytelian, twywa;* als spät, nicht als dialektisch möchte ich *æ* stat *ea* vor *h* in *sæh, Wessæxan* betrachten. Die deutung von *seolf* scheint mir unsicher; wahrscheinlich ist *eo* hier nur verkehrte schreibung für *e*. Auch in dem *ea* von *morgengeafe* möchte ich lieber keinen *u*-umlaut von *e* erblicken, sondern ungeschickte bezeichnung für *e*, das im Mercischen an dieser stelle regel ist. Ob die unumgelauteten formen *twibote, gestreonađ* statt *twibete, gestrienđ* einem bestimmten dialekt zugeschrieben werden dürfen oder überhaupt als jüngere, vom unumgelauteten substantiv beeinflusste neubildungen aufzufassen sind, wird zweifelhaft bleiben.

Die dialektischen unterschiede zwischen A und B scheinen mir somit zu dem der meinung W.'s entgegengesetzten schluss zu führen, dass A südlicher sei als B. W. meint umgekehrt, die ungleich stärkere weiterentwicklung der sprache von A zwinge zu der annahme, dass A nördlicher sei als B, weil eben

der norden, soviel wir wissen, dem süden in der entwicklung so weit vorausgeeilt sei. Aber der unterschied der beiden handschriften in hinsicht auf das auftreten jüngerer sprachformen ist mehr äusserlich, indem B, konservativer als A, sich enger an die überlieferte schreibung anschliesst; die zugrunde liegende gesprochene sprache jedoch steht in beiden ungefähr auf der gleichen stufe der entwicklung.

Basel. Gustav Binz.

A. Dahlstedt, *The Word-Order of the Ancren Riwle with special reference to the word-order in Anglo-Saxon and modern English.* Sundsvall, Rob. Sahlin's Boktryckeri, 1903. 48 pp. 4°.

The seven chapters of this book correspond, although in a slightly different order, to Ch. II—VIII in the author's previous thesis, *Rhythm and word-order in Anglo-Saxon and Semi-Saxon* (cf. E. St. Vol. 31, 106—107). Thus introductory members are dealt with first (Ch. I), then, on 32 pages, the relative position of subject and finite verb (Ch. II), and of finite verb, or subject, and modifier (Ch. III), finally, much more briefly, the relative position of finite verb and infinite verb (Ch. V), of two infinite verbs (Ch. VI), infinite verb and modifier (Ch. IV), and of two or more modifiers (Ch. VII). As is indicated on the front pages of both the treatises, the author has not restricted his research to the period or work in question, but has kept in view the organic development of English word-order from the oldest times up to the present day.

The leading thoughts of his doctorial dissertation naturally pervade this second thesis; the form, however, in which they are set forth, is much clearer. The tabular arrangement on pp. 12—13, compared with the tables in *Rhythm and Word-Order* (see for instance Table III at the end of that book), may serve as a striking example. In a few instances, the abbreviations might have been a little more distinct, to save the reader trouble, e. g. in "the fin. v. precedes the inf. which it governs" (§ 138), where nine readers out of ten will think "inf." means "infinitive", till they find out their mistake.

The issuing of this volume in quarto, whereas the former was in octavo, is due to certain practical considerations; to the purchaser, however, the arrangement is not particularly welcome.

Lund, December 1903. Ernst A. Kock.

F r a n z J. O r t m a n n, *Formen und syntax des verbs bei Wycliffe und Purvey.* Ein beitrag zur mittelenglischen grammatik. Nebst einem anhange. Berlin, Mayer & Müller, 1902. VII + 95 ss. Preis M. 2,40.

M a x S c h ü n e m a n n, *Die hilfszeitwörter in den englischen bibelübersetzungen der Hexapla (1388—1611).* Berlin, Mayer & Müller, 1902. 60 ss. Preis M. 1,60.

Until a quarter of a century ago critics vied with each other in praising Wycliffe. Living in a time of great social commotions, when a great man must inevitably stamp the impress of his mind on the history of his people, Wycliffe became the Reformer before the Reformation, for which, in a manner, he paved the way, and which he made possible. Not content with stirring to their very depths the hearts and minds of his fellow-men with his sermons and tracts, he crowned, in his old age, the work of his life with his translation of the Scriptures; a translation executed in that homely, simple, straightforward vernacular, racy of the soil, which even the meanest peasant could understand, because it appealed to his heart. But there was more. The language of his time was unsettled; there was no literary speech; and it added to the glory of Wycliffe that his Version of the Gospels gave to his native language shape and aim. His Bible became for England what Luther's translation, rather more than a century after, was to become for Germany. —

In the twentieth century the halo of the Reformer may shine undimmed round Wycliffe's head, but, as for his influence on the language of his country, the very echo of the praise has died away. Indeed, the student asks with an incredulous smile, if the critics who so belauded him, ever read Wycliffe's Version of the Bible. For the wonder is, that they continued to praise him in this strain long after it had been conclusively proved what part Purvey, one of Wycliffe's pupils, had borne in the work. If they did read him, how could they reconcile their verdict with the slavish word for word translations that no student can understand without a reference to the Latin original[1]); with his treatment of the Latin Accusative with Infinitive[2]); with his clumsy Absolute

[1]) e. g. "And it is herd, that he was in an hous; and many camen togidre, so that it tok nat, nether at the ȝate." See the Clarendon Press. Ed. of Wycliffe & Purvey's New Testament. Introd. p. XI.

[2]) See Ortmann page 68.

constructions to be found in every page of his Version [1]); with his Latinised rendering of the Future [2])? Indeed, Wycliffe's life was spent among books. He was a scholar who thought and wrote in Latin, and Latin his style and language remained when he set himself to do the Gospels into English. If, therefore, it is admitted that the 14th century Bible-translation has influenced the language; if Dr. Ortmann states that »die bibelsprache . . . auf die gestaltung der englischen syntax bestimmend eingewirkt (hat)« [3]), it is justly to Purvey that he refers, and not to Wycliffe.

The fact is: Wycliffe is a neglected writer; and the authors of the two treatises under review deserve our thanks for the painstaking care with which they have attempted to sketch the language of Wycliffe's Bible. The scope of Dr. Schünemann's essay is, indeed, considerably wider, treating as he does the auxiliary verbs in the English translations of the Hexapla. But the comparison with others serves only to throw more light on the greatest man — for such Wycliffe undoubtedly was; and from this point of view Dr. Ortmann's treatise forms an admirable supplement to Schünemann's work. We might, indeed, have wished that Dr. Ortmann, instead of constantly referring us to other authorities, would have given us his own opinion on this or that; Dr. Schünemann's work would have greatly gained in clearness, if a little more care had been bestowed on the redaction, and a more judicious use had been made of italics and comma's. But no student of Middle-English will rise from the reading without having acquired a better knowledge of the subject in hand. —

What we find, is not only that Wycliffe's style is Latin, but that he is much more conservative of older forms and turns than his contemporaries, than Purvey, for instance; and Langland, and Chaucer. He preserves the conjunctive mood where they have already progressed to the periphrastic construction [4]). He still uses older *may* to express physical power, though Modern English *can* has already made its appearance [5]); he still writes *ȝif* where Purvey has already *if*, and so forth. However, if on

[1]) Ortmann page 83. Clarendon Press Ed. of W. & P. Introd. p. X.
[2]) Ortmann page 25.
[3]) Ortmann page 90.
[4]) Schünemann p. 36.
[5]) Schünemann p. 38.

these and similar grounds, we should arrive at the conclusion that from a philological point of view Wycliffe's influence must be reckoned nil, this would, in Dr. Ortmann's opinion, hold good only of his version of the Gospels [1]). For — Dr. Ortmann goes on to say [2]) — it should be borne in mind that Wycliffe the translator is not Wycliffe the preacher. His tracts and sermons were written in a much more homely language, and a closer study of these writings will doubtless prove that, whatever may have been Wycliffe's New Testament, they, at all events, have left their mark on the language. We sincerely hope that Dr. Ortmann will erelong redeem his promise to undertake an investigation of this portion of Wycliffe's literary remains. But without prejudicing the results of his inquiry, we may as well say now, that we are not very sanguine that Dr. Ortmann can make good his contention.

It would be doing injustice to the present treatises, if we saw in them a mere collection of data for the appreciation of Wycliffe's work. There are several points which throw more light over the wider field of Middle and Modern English Grammar. There is, e. g. the development of the Modern English Future. The exposition of the intermediate stages between *shall* and *will* as notional verbs, and the same words as mere form-words, is deserving of great praise [3]). So is the treatment of participial constructions and of the Infinitive. So again, the summing-up in Ortmann's »anhang« and in Schünemann's »ergebnisse«.

But a few observations may not be out of place. On page 23 Dr. Ortmann speaks of the frequent interchange between the Past Tense and the Present Perfect Tense, and then goes on to say: »*never* verbindet sich (wie im Neuenglischen) auch in der bibel

---

[1]) As to the vexed question what part of the Bible-translation is due to W. see Ortmann p. 88 f.

[2]) Ortmann p. 92.

[3]) Take, for instance, Wycliffe's Future. Though all his contemporaries, Purvey included, already use the words *shall* and *will*, Wycliffe knows only *shall*. (The two cases of *will* mentioned by Schünemann p. 25 are hardly above suspicion, and some of the MSS. at least read *schuln*.) And this exclusive use of *shall* for the future is characteristic not only of his Bible, »wo man es ja als ängstliches festhalten an dem urtext erklären könnte, sondern auch in seinen prosaschriften« (Schünemann p. 25).

mit dem prät.« Now, the tense question in connection with the Adverb *never* is a very complicated problem. For some time past I have been collecting materials, and, though I am not yet in a position to lay down any definite rule, still, thus much I can say, that there is not a single case in which the Adverb is not found with both the Past Tense and the Present Perfect Tense. For a long time I thought that after a Superlative the Past Tense only is found, but even here a closer inspection has convinced me that the Present Perfect occurs not unfrequently. Dr. Ortmann's statement, therefore, would seem to stand in need of revision. — On page 67 Dr. Ortmann says: »Der akkusativ mit infinitiv . . . ist dem Altenglischen fast fremd, gehört vor allem der mittelenglischen sprachperiode an und wird in der neuenglischen zeit dadurch beseitigt, dass dem akkusativ die präposition *to* oder *for* vorgesetzt wird, wie folgender biblische fall uns zeigt: *it is good us to be here* Mtth. 17, 4, zu: *it is good to us for to be here* Luc. 9, 33. Über die entstehung und auffassung dieser konstruktion hat Einenkel (Streifz. s. 247 ff.) ausführlich gehandelt.« True, but there is another authority who has dealt with this interesting question. As Dr. Ortmann does not seem to know Dr. C. Stoffel's *Studies in English* [1]), a book without which no student's library is complete, I strongly recommend him to read Stoffel's lucid exposition of this knotty subject; and he may become convinced that in such a sentence as: *for a man to do this is bad*, the word *man* is not an Accusative. — Again, — but I make the suggestion for what it is worth — I have an idea that the Verb *to do,* of which Dr. Schünemann treats on pages 10 and 11, was sometimes used in Middle and early Modern English to denote perfective action. — And lastly, if Wycliffe and Purvey differ in their renderings of Latin *turbatus est* (Matth. 2, 3), *aperti sunt* (Matth. 3, 16), *restituta est* (Matth. 12, 13) etc., the former writing *is* trubled, *ben* opened, *is* restorid, the latter *was, weren, was* etc., Dr. Ortmann is quite right in ascribing this to the fact that »Wycliffe . . . sich mehr an die wörtliche wiedergabe hält«. In all these cases we find an Aorist in Greek, so that Purvey's Preterite more accurately renders the perfective action.

---

[1]) *Studies in English, written and spoken, for the use of Continental Students.* By C. Stoffel. Thieme & Co., Zutfen; Luzac & Co., London; Trübner, Strassburg i. E. Page 49.

In conclusion I must apologise for the unconscionable time that circumstances over which I had no control, caused me to delay the notice.

Utrecht, Dec. 1903. P. Fijn van Draat.

Ida Baumann, *Die sprache der urkunden aus Yorkshire im 15. jahrhundert.* (Anglistische forschungen heft 11.) Heidelberg, Winter, 1902. 108 ss. Preis M. 2,80.

Der vorliegenden arbeit ist zunächst derselbe vorwurf zu machen, den Luick gegenüber Ackermann's dissertation über die ältesten schottischen urkunden aussprechen musste (Herrig's *Archiv* 102, 78), dass nämlich räumlich wie zeitlich auseinanderliegendes nicht hinreichend geschieden sei. Sodann hat die verfasserin versäumt, den kernpunkt einer derartigen untersuchung gehörig herauszuarbeiten: ob und inwieweit sich der dialekt vor der andringenden schriftsprache zu behaupten vermocht hat, und in welchen punkten er ihr etwa bereits zum opfer gefallen ist; die etappen dieser entwicklung waren zu verfolgen und gegebenenfalls auf ihre innern gründe zu untersuchen. Zu bedauern ist, dass die verfasserin meist nicht von den alt-anglischen resp. nordhumbrischen formen ausgeht, sondern die westsächsischen zugrunde legt; dabei sind ihre philologischen angaben des öftern nicht einwandfrei, so wenn s. 20 *lessenyng* mit ae. *æ*, s. 43 ae. *lǣnan* mit wgerm. *ā*, s. 56 *sell* mit ae. *ie* < *ea* + *i* und ebenda *yerdis* mit germ. *ë* angesetzt werden; s. 14 u. 40 ist *samen* (i. e. *salmon*) als 'seamen' aufgefasst[1]; s. 30 wird *clowes* ('gewürznelken') von ae. *clofe* hergeleitet; s. 51 u. 53 tritt ein ae. *ceallian* mit echtem brechungs-*ea* als quelle von ne. *call* auf; s. 59 f. erscheinen als beispiele für ae. *ēo* = germ. (!) *eo, iu* ua. die wörter *ye* (= ne. *ye* und artikel *the*), *wheles*, *frendes*, *thre*, *treys;* s. 91 figuriert ein ae. *pæt ān ende;* s. 99 ist völlig verkannt, in welchen fällen die 1. ps. sg. ind. prs. mit der endung *-s, (-is, -es)* versehen wird usw. Übergangen sind die französischen lehnwörter; auch die vielfach so interessanten lautverhältnisse der nicht-haupttonigen silben sind

---

[1]) Die fragliche stelle (Publ. Surtees Society LXXXV, p. 25) lautet: "Item Hobson of Goldall & Heryson of the same er *forstallers of samen* comyng toward the markett in Selby."

unberücksichtigt geblieben. — »*bot* wegen dem satztiefton« s. 49 ist wohl nur ein lapsus calami.

Über verschiedene fragen der nordenglischen lautgeschichte, die sich in anknüpfung an die vorliegende arbeit zur sprache bringen liessen, denke ich in der von mir vorbereiteten schrift über die sprache der schottischen parlamentsurkunden zu handeln.

Halle a./S. O. Ritter.

Alexander Gill's *Logonomia Anglica.* Nach der ausgabe von 1621 diplomatisch herausgegeben von Otto L. Jiriczek. (Quellen und forschungen, 90. heft.) Strassburg, Karl J. Trübner, 1903. LXX + 228 ss. Preis M. 7,50.

No one who has ever gone through the English phonetical and grammatical works of the sixteenth and seventeenth centuries has failed to see that Ellis's great work on *Early English Pronunciation,* highly meritorious as it is, cannot replace the study of the original works. These contain several details that are not to be found in Ellis, and not a few things given by him look differently in the original, because Ellis's transcription does not always render justice to the old systems; we see the old symbols through his spectacles, and his interpretation of them is not always impeccable. As the old phonetical works are very difficult of access, students of historical English grammar must welcome any reprint of them, especially if it is made with so painstaking a care as Jiriczek's reprint of Gill. It is no exaggeration to say that every detail has been attented to so scrupulously that all buyers of the reprint are in the same position as the possessors of the rare old book of 1621, nay in some respects they are better off, for both the introduction and the word-list are valuable additions to Gill's own work.

The former discusses the necessity of the reprint, its relation to Ellis's work, the principles followed in editing the text and compiling the word-list, and the differences between the edition of 1619 and that of 1621. It would probably have been better if these matters had been differently arranged; the two editions should have been characterized at the outset, as it is impossible to presuppose a knowledge of their mutual relation on the part of all readers. And it would decidedly have been a good thing

if the editor had given us a clear and comprehensive summary of the sound values to be attached to Gill's letters; it is true that Mr. Jiriczek speaks a little about Ellis's estimation and has a somewhat more lengthy discussion on the values of *ng* = [ŋ, ŋg], but most readers would certainly have been thankful for some further guidance in that respect, and the editor might very well have gratified their desires without encroaching unduly on the rights of Dr. Hauck, who is preparing a book on the subject.

While Mr. Jiriczek has justly refrained from tampering with a single letter of the English transcriptions, he has corrected most of the obvious errors of the Latin text, giving however the original readings in foot-notes. He might have corrected *migrat* 54 20 into *migrant*, as I have already suggested in my *Studier over engelske kasus*, 1891, p. 208. The punctuation on p. 52 8 must be wrong; the full stop gives no sense. (*Much, every, first*, etc. can be used with singulars only; *sundry, many, all, both* with plurals only.)

The word-list is extremely valuable; it gives all the English words transcribed by Gill and indicates each separate place where they are found. But as probably most scholars will feel tempted to content themselves with using this very conveniently arranged vocabulary without looking up the text itself, I beg leave to warn them of the danger they encur by this omission. Not only will they miss the staunch old schoolmaster's outbursts of patriotic pride in his native language, but they will also sometimes be led a little astray, I am afraid, by Mr. Jiriczek's necessarily succinct renderings of Gill's remarks. Under *of*, for instance, the word-list has: "of, non ov 13 34. licet frequentius dicamus ov, tamen docti of 15 13", where the text shows that Gill really writes *of* instead of *ov* in compliance with traditional spelling, and that *of* with an *f* is not the ordinary pronunciation of all 'docti', but only the pronunciation used by *some* docti in *reading* and *sometimes* in speaking, which is a very considerable abatement. (See also my Studier ov. eng. kasus p. 191.) The same remark applies to *other, half*, and other important words mentioned in the same paragraph; as for the proper names D'Aubigne, etc., Gill here really says nothing about the educated pronunciation, but only about the usual spelling, which he wishes to retain, and the distortion of *vulgus* (which may perhaps = 'everybody'!). On the whole we must never lose sight of the fact that what Gill aims at, is not a really phonetic representation of the language as

actually spoken — among the old phoneticians, Hart is the one who comes nearest to that modern idea — but only a reformed spelling that was to be in some respects truer to the sounds than the ordinary orthography. This is very important with regard to the unstressed vowels. Such a word as *persons* is in Mr. Jiriczek's word-list represented in the following way "personz 81 11. ∾, non persnz 14 27", and I do not blame Jiriczek for thus transcribing Gill's words. But these must not be understood as indicating his actual pronunciation; he prefers writing *personz*, instead of *persnz*, to keep up a closer correspondence between that word and the derived *personal* and *personaliti*, but his words are an unambiguous indication of the fact that he did not pronounce the *o* of *person*: deriuata primitiuorum orthografiam ostendunt; vt, *personz* non *persnz*; quia in deriuatis *personal* & *personaliti*, *o*, nondum euanuit — consequently, it *has* disappeared from *persons*. Similarly, he writes *divjn*, *skolar*, *onor*, *kunzurer* with the vowels *i*, *a*, *o*, and *u* in the weak syllables because of the etymology of the words, but he does not object to other people writing *devjn*, *skoler*, *oner*, *kunzerer*, and he even admits that these spellings would indicate the pronunciation better (suas aures sequutus). The legitimate inference is that Gill's own vowels in unstressed syllables are not to be trusted except when they differ from tradition or etymology.

The editor says on p. XII: »Hätte ich den zeitaufwand, den dieser neudruck beansprucht hat, vorausgesehen, er wäre von mir nicht unternommen worden.« I am sure all students of English will concur with me in thanking him most cordially for undertaking the work and carrying it out in the true spirit of thorough scholarship.

Gentofte (København), January 1904.

Otto Jespersen.

METRIK.

Armin Kroder, *Shelley's verskunst.* (Münchener beiträge zur rom. und engl. philologie. 27. heft.) Erlangen und Leipzig, A. Deichert, 1903. XVIII + 242 pp. Price M. 5,50.

This painstaking study of the art of versifying of one of the greatest among English poets must be accepted with joy and gratitude, but also with a certain measure of reserve.

"No doubt the scanning of Virgil is an easy thing, and the scanning of Shakspere and Milton is a hard thing," [1]) says Professor J. B. Mayor, and in this respect Shelley stands midway between Milton and Shakespeare.

The first great difficulty of historical English metre regards the measuring of syllables, »silbenmessung« as the Germans call it. The modern authorities do not know whether the numerous and frequently occurring syllables that render irregular e. g. blank verse and the heroic line, and are commonly pronounced in contemporary English, were formerly pronounced or not. Professor Mayor's opinion in this matter reads as follows:

> There are three degrees of evanescence, (1) where the syllable is distinctly pronounced, but is metrically superfluous (as in a trisyllabic foot), (2) where it is slurred, blending more or less with a preceding or succeeding sound, (3) where it is entirely inaudible. It will depend very much on the taste of the individual reader what view he will take of any particular syllable, and I doubt whether it is possible to arrive at any certainty with regard to the usage in Shakespeare's time [2]).

A. J. Ellis, who is considered the greatest authority "On Early English Pronunciation", pronounces the following opinion:

> Much of the so-called 'slurring', and almost all the 'elision', when not usual in common conversation, I find unnecessary, that is, I see no reason for not reading the words fully, with a natural pronunciation [3]).

It appears from these two quotations by persons who are considered most qualified, that even the smallest pretence to scientific knowledge should be denied to the modern standpoint regarding »silbenmessung«, which is the base and foundation of all prosody. In fact, the doctrine of syllables has been reduced, aye debased, to a question of mere personal taste and predilection; doctors disagree; confusion reigns paramount.

In my opinion the modern point of view expounded here — before 1821 it was never heard of — is no more than an interesting error, owing its existence to the fact that a solution of an historical problem has been attempted without any historical inquiry. An examination of the historical facts, covering a wide field of literature, the results of which have been published in the last three years by my friend Dr. Stoffel and myself, has proved, that the extra syllables, Mayor's (1), with a slight reserve,

---

[1]) Transactions of the Philological Society, 1875—76, p. 404.

[2]) *Chapters on English Metre*, 1886, p. 155.

[3]) Transactions of the Philological Society, 1875—76, p. 462.

and the slurring (»verschleifung«) Mayor's (2), without any reserve, are mere nineteenth century fictions. To give a single instance how very clearly former writers have expressed their views, I shall quote three passages, treating of the same phenomenon, viz. synalephe.

Puttenham (1589) says in *The Arte of English Poesie* in the chapter "Of auricular figures etc." (Arber's Reprint pp. 173 u. 174):

> Your swallowing or eating vp one letter by another is when two vowels meete . . . as to say for *to attain: t' attaine*, for *sorrow and smart sor' and smart.*

Ben Jonson says in his *Second book of the English Grammar* fol. 1640, p. 70:

> In the end a Vowell may be cast away, when the word next following beginneth with another: as
>
> *Th' outward man decayeth:* etc.

Edw. Bysshe in *The Art of English Poetry*. 1702, p. 11, says:

> For this Reason [the Hiatus is meant] the *e* of the Particle *The*, ought always to be cut off before the Words that begin by a Vowel; as:
>
> *With weeping Eyes she heard th' unwelcome News.* Dryd[en].
>
> And it is a fault to make *The* and the first Syllable of the following word two distinct Syllables, as in this:
>
> *Restrain'd a while by the unwelcome Night.* Wall[er].

And so we can see that in 1702 a very qualified writer goes even so far to censure a poet for having the bad taste to make his readers pronounce *the unwelcome* in four syllables. In those times the hiatus was considered "a hardness in the pronunciation", whereas at present just to the contrary the synalephe is called "a comicality", too absurd even to deem its former existence possible; see e. g. prof. Masson in the introduction to his edition of Milton, and e. g. prof. Schipper's approval of this in his *Englische Metrik* II 101 f. How times have changed!

The second great difficulty regards the condition in which the ancient texts have been transmitted to us. Milton's works have been handed down to us in such a faultless state, that in his case no difficulty is felt; Shakespeare's works however are the very stables of Augias. And it is very remarkable that Shelley's works bring us face to face with the same textual intricacies, though in much lesser degree, as those of Shakespeare. Shelley has disdained correcting proofs as much as Shakespeare. His poems were printed in England, whilst he dwelt in Italy. The only poetic work which, if I am not mistaken, is acknowledged to have enjoyed the honour of Shelley's "supervision", is *The Cenci*,

printed, as the title indicates, in Italy. If Shelley has really revised the proof-sheets of this Tragedy, he has done it in a careless manner, for, to quote one example, the prose letter of Orsino (IV 4, 90—94) had first been printed as blank verse, and this mistake, very remarkable in a poet, has only been corrected in the second edition. Moreover Shelley's slovenliness is known urbi et orbi. Especially the posthumous poems, viz. such poems as have not been prepared for the press by Shelley, are open to the strongest suspicions from a prosodical point of view. Mr. Garrett writes of them:

> The hand-writing is often indistinct of itself; and rendered far more so by erasures and interlineations *ad infinitum* . . . a page full of writing frequently yields only two or three available lines, which must be painfully disentangled from a chaos of obliterations . . . the Prologue to Hellas [is] so buried in the MS. of that drama (which has in itself on the average ten lines effaced for one retained), as to be only discoverable or separable upon very close scrutiny.

After this highly necessary introduction, I can pass on to Dr. Kroder's first chapter on »silbenmessung«. Dr. Kroder is a staunch votary of the conception of the latter part of the nineteenth century, as it has been sketched above. He only seldom accepts elision of a vowel, usually »verschleifung« and sometimes the extra syllable. And now it is the great question whether we should read Shelley's verses according to contemporary pronunciation or in the 17th and 18th century manner. Undoubtedly we should do it the latter way, as not a single fact or indication of the beginning of the nineteenth century is known to us in support of the modern standpoint, just the contrary being the case[1]). It will suffice for the present purpose to quote a few facts from Shelley's own text. In his writings we meet with *in's*, *i'the*, *clov'en*, *ta'en* and these modes of writing or printing, considered in their historical connection and concatenation, entirely prove the absolute elision of vowels and consonants. Vowel elision is also proved by the rhyming of *islet* and *vi(o)let* in *The Isle*, likewise by the rhyming of *ide(a)l*, *unre(a)l* and *feel* in *Peter Bell* II 12. For the very reason that the pronunciation *vi'let* is in the present time a hopeless vulgarism, it is deemed

[1]) See e. g. the *eighth* edition, 1807, of H. Home's *Elements of Criticism*, *Versification* Vol. II 119 ff. The very same standpoint is taken still in 1823 by A. Jamieson, who abridged this book for the use of schools and private instruction.

impossible that Shelley should have thus pronounced it. But such a modern consideration is amply outweighed by the fact that on p. 14 Bysshe calls *Diamond, Violet, Violent, Diadem* sometimes dissyllabic, and that in George Wither's *Juvenilia* we find the lines:

Primrose, Hyacinth and Lillies,
Cowslips, Vy'lets, Daffodillies.

Taking all into consideration, there are amply sufficient reasons for me to conclude that *all* the instances of »verschleifung« in Dr. Kroder's first chapter are really instances of elision in the pronunciation. Some cases of extra syllables in his second chapter should be reduced to the same value.

I have tested the completeness of the first chapter by scanning the whole of *Alastor* and *The Cenci*. In the former poem I noted *precip(i)tous* 235 and *mus(i)cal* 403 and 539 as not mentioned by Dr. Kroder, neither do I believe that they can be referred to any of his rules; in the latter poem I marked *impun(i)ty* I 1, 16; *char(a)cter* I 1, 68; *in(no)cent* II 2, 46 etc.; *prosper(i)ty* IV 1, 106; *author(i)ty* IV 4, 182; and *pur(i)ty* V 2, 71. The absence of these »verschleifungen« has probably to be attributed to their not occurring in Schipper's *Engl. Metrik*, a book enjoying Dr. Kroder's somewhat reluctant adherence.

The additional syllable is almost exclusively represented in Shelley by numerous instances of *r*-vocalism (p. 41—43) and further by a few archaisms as trisyllabic *lightning, rambling, trembled, business, evening*. The latter however must not be explained by a *svarabhakti* vowel, as the trisyllabic forms are the originally normal ones, contemporary pronunciation being due to syncope.

I surely consider Dr. Kroder's conception of the »zerdehnung von diphthongen« in *cow* and *soul* erroneous and insufficiently supported. There do not exist any other examples of this lengthening, and the two lines mentioned are both of them posthumous, so that, even if they occur in that form in Shelley's MS., we have not the slightest garantee that Shelley actually wished them so, and would not have changed them, if he had prepared them for the press.

Further I cannot accept Dr. Kroder's »zerdehnung der stammsilbe« in *wind's* (*Charles* I 120), *Pope's* (*The Cenci* I 3, 127) and *world's* (*A Dirge* 8). The two latter suppositions owe their origin to inaccurate scansion. *Wind's* occurs in the line:

and the clarions
Gasp to us on the wind's wave. It comes

and here we can perhaps arrive at an other certainty. Mr. Rossetti, who deciphered this line from Shelley's "chaotic notebook", places a sign of interrogation at the word *gasp*. I recommend such as have the MS. within reach to inspect it, and to consider whether Shelley has not written *gossip*. For the poetical use of this word I refer to Bryant's *After Tempest* II:

The cheerful rivulet sung
And gossiped, as he hastened ocean-ward.

In the second chapter, treating of »versbau«, I have been struck by the weak motives for assuming extra syllables. The superfluous syllable has been best accounted for in the so-called »epische cäsur«, and for this reason I shall quote the thirteen cases by which its existence in Shelley is supported, and examine them:

(1) He pursúes me, he blásts me! 'Tis in váin that I flý
(*Bigot Vict.* 4, 8.)

The line is from a posthumous poem and consequently not prepared for the press by Shelley.

(2) Blunting the keenness of his spiritual sense (*Q.Mab* V 162.)

Here no epic cæsura occurs; the argument for it is owing to faulty scansion, *spiritual* being dissyllabic.

(3) Of Queen Iona.
Laoctonos. That pleasure I well knew,
(*Oed.* I 31[illegible].)

(4) Into an angel, such as they say she is; (*Oed.* I 393.)

Neither do I believe in epic cæsura in this passage, because I scan *súch as théy say sh'ís*, the word *they* referring to the pigs six lines above and *they* in the following line also having the stress.

(5) O'erflowed with golden colours; an atmosphere
(*Zucca* 9, 5.)

The line is from a posthumous poem.

(6) Out with your knife, old Moses, and spay those sows,
(*Oed.* I 72.)

Dr. Kroder himself accepts on page 36 »verschleifung« of the termination *es* in *Moses*, and quotes *pulse* for *pulses* in *L. and C.* V 48, 9. Well, just as *pulse* instead of *pulses*, I should like to read *Mose* instead of *Moses*.

(7) They are persuaded, that by the inherent virtue
(*Oed.* I 103.)

The same remark as in (6); I read *persuad'*.

(8) The victims, and hour by hour, a vision drear
(*L.* & *C.* XI 11, 5.)

See the context. I consider it very possible that the line is corrupt, and I call attention to the fact that Forman (vol. I, p. 389) speaks of the "extreme corruption of the text" of this poem and even tries to explain it.

(9) Bernardo, conduct you the lord Legate to (*Cenci* IV 4, 20.)

On this line Dr. Kroder very aptly remarks that *Bernard* may also be read, this form occurring in line I 2, 17.

(10) Surpassing fabled Eden.
Hath Nature's soul (*Q.Mab* IV 89.)

A poem that Shelley himself has nicknamed "villainous trash" is not the best authority for references.

(11) I shall expect you.
Moscon. I cannot bring my mind (*May Prod.* I 18.)

I read *can't.* Besides being posthumous.

(12) Her virtue is her dowry.
Cyprian. And if you both (*May Prod.* I 276.)

Posthumous. Very likely *dow(e)r* instead of *dowry.*

(13) Let me converse with spirits.
Hassan. That shout again (*Hellas* 187.)

In this last instance Dr. Kroder calls the epic cæsura only probable. And as he himself tells us on p. 32 that he has observed 29 cases of »verschleifung« of the word *spirit* in Shelley, nothing prevents us pronouncing the word *spirit* in one syllable here as the thirtieth case.

We see that Dr. Kroder himself does not consider the cases 6, 7, 9 and 13 authoritative. Neither are 2, 4 and 11 so, consequently there remain but 6 cases, three of which (1, 5 and 12) are posthumous, so that the whole proof of the »epische cäsur« is founded on but three cases: 3, 8 and 10. Now if we oppose to this statement the fact that in the 3066 lines of *Alastor* and *The Cenci* together, being amongst Shelley's purest texts, not a single case of epic cæsura is to be observed, we shall be obliged to acknowledge, that this phenomenon is rather liable to eclipses. Dr. Kroder however, before quoting the cases 10—13, observes:

> Am ende von abschnitten oder bei geteilter dramatischer rede ist eine überzählige silbe oft aus versehen oder bequemlichkeit stehen geblieben und diese unregelmässigkeit, weil der fluss des verses an sich unterbrochen ist, entschuldbar;

and I believe that with the words »aus versehen« the nail is hit upon the head. In the face of this status of the problem well-

balanced criticism can only arrive at the conclusion, that where the epic cæsura seems to occur in Shelley's works in very rare cases, this should always be considered due to carelessness. This conception is supported by Shelley's excuse in his preface to *Laon and Cythna*, because "there is left most inadvertently an alexandrine in the middle of a stanza". In truth there was not one, but there were three alexandrines left most inadvertently in *Laon and Cythna*.

The rest of the lines quoted, missing the epic cæsura, in which extra syllables are said to occur, are none of all authoritative in my opinion; it would take me too far to mention all of them, but I except one, viz. *Prom.* IV 483:

Drinking from thy sense and sight
Beauty, majesty, and might,
As a lover or a cameleon (483)
Grows like what it looks upon,
As a violet's gentle eye
Gazes on the azure sky || Until *etc.*

In this passage there are no less than three mistakes; *drinking as a lover grows* is no logic, *lover* and *it* is no grammar, and line 483 is no metre. If we also take into account Shelley's remark that he has found a great many errors in Prometheus, it had been in my opinion not so very difficult to spot line 483 as corrupted by the printer, and rather to read instead:

Love as a cameleon

and to put a full stop or a semicolon after *might*. How uncertain and different the various opinions are in simple matters of textual criticism, may be illustrated by the following typical instance (pp. 84 and 85):

In eine hitzige literarische fehde führt uns folgende stelle. In *Lament* 2, 3 steht

Fresh spring, and summer, and winter hoar,

Sh. hatte die zeile harmlosen sinnes geschrieben: »nun stossen sich die weisen dran und brechen harte köpfe.« Ob unserem autor der herbst in der feder oder im gedächtnis stecken blieb, wer will es entscheiden? Jedenfalls musste es frappieren, dass im selben vers sowohl die reihe der jahreszeiten als die der füsse eine lücke aufwies, und es war Rossetti nicht zu verargen, wenn er, auf einen vorschlag Fleay's hörend, *autumn* einsetzte. Über diese korrektur fiel nun Swinburne her, und zwar mit wutschnaubenden ausdrücken, wie "incredible outrage" — "atrocity" — "damnable corruption, for which one thousand years of purgatorial fire would be an unsufficient atonement". Über diese invektive urteilt Mayor ebenso kühl wie richtig: "But this way of talking, if it is not mere foolish affectation, seems to me

downright madness." Für die korrektur selbst will sich Ellis nicht erwärmen; die erzielte wirkung kommt ihm so überaus lahm vor. Ich persönlich kann mich dem gedanken nicht verschliessen, dass Sh. selber *autumn* eingesetzt haben würde — nicht den jahreszeiten, wohl aber dem metrum zu liebe —, falls er auf den fehler aufmerksam gemacht worden wäre.

I am convinced that in this *posthumous* line logic requires the fourth season being mentioned as well as the three others. As the line has been delivered to us, one syllable is missing; by the insertion of *autumn* there would be a syllable too much, so that the only possibility of satisfying all conditions is the following:

Fresh spring, and summer, fall, and winter hoar,

and this reading settles the question for me.

In treating of this line we have entered the dominion of the »fehlende silbe«, and I regret being compelled to remark that also in this respect I cannot always side with Dr. Kroder. To my amazement I read e. g.:

In den versen

— *Cry aloud*
(*) *A'hasvérus! and the caverns round*
Will answer etc. (Hellas 174)

möchte man glauben, der auftakt sei mit höherer künstlerischer absicht, gleichsam als sammelpause vor dem lauten ruf, unterdrückt worden.

There is no question here of initial truncation, an Englishman usually pronounces *A-hás-u-é-rus* in five syllables.

The third chapter (pp. 95—143) deals very extensively and cleverly with »versschmuck«, viz. »vokalhäufung«, »vokalspiele«, »assonanz«, »konsonantenhäufung«, »alliteration« (very exhaustively pp. 100—120), »wortspiel« and »reim« (pp. 122—140). Step by step Dr. Kroder calls our attention to all the subtleties of sound-combination, culminating in the unsurpassable lines of *Stanzas* 1814, 23 and 24:

Thy *remembrance*, and *repentance*, and deep *musings* are not free
From the *music* of two voices and the l*i*ght of óne sweet sm*i*le.

This excellent chapter gives cause for only two questions. The first one is whether it is not too far fetched to say (p. 113): »Die reichliche verwendung von *f* wirkt wie ein deutsches pfui!« in such lines as:

*F*alse *f*iend! I curse thy *f*utile power! (*Wand Jew* IV 402)

whereas on p. 117 we see quoted:

Thou *f*air in *f*orm, and pure in mind
Whose ardent *f*riendship rivets *f*ast
The *f*lowery band our *f*ates that bind (*Retrospect* 144.)

In the second place I make bold to question the logic which would judge Shelley's rhymes according to contemporary pronunciation, without examining the possibilities of archaic pronunciation, that had perhaps — or probably — not yet disappeared a century ago.

On the last chapter (pp. 144—229), dealing with »strophenformen« I must needs be short, as Dr. Kroder knows much more of this subject than myself, and because for that reason, I do not consider myself qualified to pass criticism upon it. So much however is certain that this chapter represents a vast amount of work, leaving little or nothing to be desired in respect of exhaustiveness and accuracy.

Notwithstanding the remarks I have been compelled to make from my own point of view, I am happy to state that Dr. Kroder's monography belongs to the best of its kind.

Though it would appear that several of the phenomena noted by the author should be otherwise explained, Dr. Kroder deserves the well-earned praise of having accurately collected and pretty well exhaustively noted these phenomena; so much so that the work need not to be done over again.

The Hague. B. A. P. Van Dam.

LITERATUR.

Bonner beiträge zur anglistik, hrsg. von prof. dr. M. Trautmann, heft 12. Sammelheft:

H. Forstmann, *Untersuchungen zur Guthlac-legende.*

Ludwig Ostermann, *Untersuchungen zu Ratis Raving und dem gedicht the Thewis of Gud Women.*

A. Schneider, *Die mittelenglische stabzeile im 15. u. 16. jahrhundert.*

W. Heuser, *Festländische einflüsse im Mittelenglischen.*

Bonn, Hanstein, 1902. III + 182 ss. Preis M. 5,00.

The welcome studies in the legend of the hermit Guthlac of Croyland, with which this volume opens, are divided into three parts. In the first, the author makes the most thorough-going comparison of *Guthlac* A with the *Vita* of Felix that has yet been attempted. Making no account of Lefèvre's somewhat fanciful division of the poem into three parts[1]) and

[1]) Anglia VI, 181—240.

taking for granted that *Guthlac* B (v. 792 to end) was a redaction of the *Vita*, he devotes himself to proving that *Guthlac der einsiedler* was written by a poet who did not use the *Vita* but who had first-hand knowledge of the saint. His method, that of a synopsis of the Latin work and the poem with running commentary, is in general satisfactory, though, as is perhaps natural, he is inclined to make too much of the portions of the work where the poem narrates events only briefly. The fact that an episode is given very cursorily in the poem, or not all, has little bearing on the question of derivation. On the other hand, that such events as the temptations recorded in vv. 159—180, 205—293, 295—484, are entirely different in the two works is a fact of the highest importance. So with the curious turn of thought in the speech of the devil to Guthlac (vv. 541—562). Of less weight for the argument are such sections as vv. 564—656, which is represented by a few lines in the *Vita*, or the theological digressions, or the vague statements indicating facts which are clearly and precisely described in the Latin. These might be the somewhat unrestrained and misty issue of the poet's brain. But the evidence for the independence of *Guthlac* A, when collected, is weighty; and it is reinforced by the close imitation of the *Vita* found in *Guthlac* B.

In the second part of his paper, *Die mittelenglische legende vom hl. Guthlac*, Dr. Forstmann has printed for the first time the versions found in MS Cott. Jul. D. IX, 295 b—299 b[1]), and MS. Bodl. 779, 163—164. Unhappily he was unable to copy the version of MS. C. C. C. Cambridge 145, 210 b—213 a, and so has reprinted the 24 verses given by Birch and the two closing lines which Zupitza quoted in Anglia I, 408. The editor begins the introduction with a description of the MSS., of which the Cott. and Bodl. are of the 15th century and the Cambridge of the late 14th century. There is considerable difference in the length of the three versions, the first-named having 292 verses, the second 104, and the third 174. The discussion of the relations of the MSS. is inadequate, though anyone who has worked with ME. legend-collections will appreciate the difficulty of deciding upon definite relationships with only three MSS. at

---

[1]) Birch, *Memorials of St. Guthlac*, printed vv. 1—24, 105—124, of this MS.

one's command. Forstmann decides that the Cott. MS. stands nearest to the original text though not the original itself, a view which appears to be sound as far as it goes, since the legend follows its source (*Vita Sancti Guthlaci,* Acta Sanctorum 11 April, as see introduction) fairly closely, and yet the Cott. is later than the Camb. MS. In view of the crudities and difficulties of the texts, which are printed in parallel columns, it could be wished that the editor had discussed the language of the legend, had corrected what appear to be orthographical errors of the scribes (use of *þ* for *d* as sign of pret. and pp. in 6, 7, 11 *et passim* in Cott., and possibly in Bodl. 33, *tildeþ* fr. *tillen* [= 'extend']; *d* for *þ* in *dridde,* Cott. 58; *p* for *þ* in 34 of Cott., 19 and 23 of Bodl.), and had given fuller notes. On page 19, line 5, "Bodl. 104" should read "Bodl. 779". A few remarks upon text and notes follow: The effort to polish the verse of a Middle-English legend writer, as shown by notes on vv. 43, 44, 133, 194, 209, is not to be commended. It is a work of supererogation. v. 93 Cott. *swy (= swa)* should be annotated, and the punctuation of the following verse changed by the addition of a comma after *orisons* and the deletion of the semi-colon at the end. A semi-colon or full stop should be placed at the end of 95. *þeuelen* 100, should be changed to *deuelen. To raite* 113, should be written as one word, being the pret. of *to-ratten,* of which Stratmann-Bradley gives one example. The note on *clampes* 127: »Die einschiebung des *p* erklärt sich aus lautlichen gründen« leaves something to be desired on the score of explicit statement. According to the remark on p. 19 we should expect an indication of changed order at 149, 150, like that at 45, 46, but it is not found in the text. *woþe* 159, is for *wope; spade* 184, for *spede* (?); *þreier* 187, for *preier; þaue* 217, = ?; *fenne* 237, for *fearn, fern* (?); *sibe* 269, for *siȝe.* In a short third section is given a useful general account of »die in England entstandenen lebensbeschreibungen des hl. Guthlac«. —

Every study of the northern dialects of Middle-English is worthy of attention in view of our still inchoate knowledge of their limits and characteristics, particularly of those north of the border. If the present monograph adds less that is positively new than did Curtis' erudite essay (Anglia XVI and XVII), it is nevertheless an interesting and valuable study of four interesting Middle-Scotch didactic poems and presents in a clear form the

characteristics of the dialect of southern Scotland as far as they have hitherto been determined. The poems discussed are the three parts of the so-called *Ratis Raving* and *The Thewis of Gud Women*, as edited by Lumby and Skeat from MS. Kk 1, 5, Camb. Univ. Libr. for the EETS. no. 43. The version of *Thewis* from MS. G, 23, St. John's Coll. Camb., edited by Skeat, EETS. no. 29, is disregarded by Dr. Ostermann, though unwisely as I think, because of its similarity to the better version studied. His very full treatment of the phonology and adequate account of the accidence show two important facts: (A) Along with the characteristics common to North-English and Scottish, the poems have at least thirteen peculiarities of phonology, accidence, and syntax, which prove conclusively that they were written north of the border. (1) OE. ō has become *ü (ö)*, (2) *ai* is by way of becoming *a*, (3) ME. ā seems to have become an *e* sound, (4) the assibilation of OE. is not followed, (5) *quh* represents NE. *wh*, (6) *ch* stands for NE. *gh*, (7) an *i* is inserted to mark long vowels, (8) *quhil* is both conjunction and preposition, (9) *but* always means *without* while *bot* is the conjunction and adverb, (10) *sen* is the conjunction while *syne* (= 'further, subsequently') is the adverb, (11) contraction of *it* with the preceding word is common, as is (12) the use of adjectives as verbs, and (13) there are several words peculiar to Scotch. (B) Various linguistic differences and the fact that the fourth poem is found in MS. G, 23, St. John's Coll., where it is written in the same hand as the *Bruce* (accordingly about AD. 1487), while it agrees in its form with the second and third parts of *Ratis Raving*, prove very conclusively that the first part of *Ratis Raving* could not have had the same author as the second and third, together with the *Thewis*. It must, Ostermann concludes, have been written about fifty years before the other three poems. Thus another link in the fragile chain by which David Rate was made a poet of considerable fertility (see J. T. T. Brown, *The Author of Ratis Raving*, Bonner beiträge V) is disposed of. There is reason to think, however, that *Ratis Raving* I was largely used by the author or authors of II and III, and of *Thewis*.

Aside from the phenomena which I have mentioned under (A), Dr. Ostermann presents several other characteristics of the poems as marks of the Scottish dialects which are in point of fact common to the North generally. For example, the tendency to lengthen

OE. ĭ and ŭ in open syllables (ĭ becoming ē, ŭ becoming ō) was not confined to Scotland; the same is true of the confusion of *w* and *v* in initial position, of the use of *at* as conjunction and preposition, and of *fra* as conjunction (= 'since') which is found in *Cursor Mundi* for instance; and finally, the following words which are cited as purely Scotch are found in dialects farther south, as a very cursory examination will show: *forout, sumkyne, anerly, alkyne, nakyne.* After considering the metrical form and style of *Ratis Raving* and *Thewis,* the author concludes his monograph with a discussion of Rate's authorship of six unprinted poems from MS. Ashmole 61 (see Brown, *op. cit.*), namely *The Romance of the Resurrection, Paraphrase of Part of Ecclesiastes, A Lay of the Commandments, A Morning Hymn, An Eucharistic Hymn,* and *Lamentacio beate marie.* After Holthausen's review (Engl. Stud. 30, 275) the labor was perhaps unnecessary, but the result is very conclusive. —

In the third monograph Dr. Adolph Schneider carries Trautmann's theory that ME. alliterative verse was a seven-stressed measure a step further than had been done previously by Mennicken, Fischer, Steffens, and Kuhnke[1]), applying it to eight poems of the 15th and 16th centuries: *The Buke of the Houlate, The Taill of Rauf Coilȝear, Golagros and Gawane, Prolong of the aucht buik* of Douglas' translation of Virgil, *The Reply of Friar Daw Topias, Death and Life, The Tua Marriit Wemen* by Dunbar, and *Scottish Ffeilde.* The method of proof used by Schneider naturally differs little from that of his predecessors, the faults of which were well exposed by Luick in his review in the Anglia, beiblatt, 1901, pp. 33 ff. He first seeks to read the verse according to the theory that a line is made up of 2 + 2 stressed half-lines. In this attempt he fails for reasons which I shall discuss later. Incidentally he criticizes with justice certain unimportant details of Luick's system, such as the rule: »Die erste hebung (of the second half-verse) trifft die stammsilbe des ersten vollwortes, die zweite die reimsilbe.« His own system, however, fails to offer a better rule or to clear up the vexing question of the relation between end rhyme and alliteration

[1]) Mennicken's, Fischer's, and Steffens' articles in nos. 5, 11, and 9 respectively of Bonner beiträge, Kuhnke's in Stud. zum germ. alliterationsvers, ed. Kaluza, no. 4.

with reference to verse stress. He then reads the poems under discussion according to the theory of seven-stressed verses and professes entire satisfaction with result, though his methods remind one of the celebrated Procrustes. In spite of the learning and acumen displayed by Trautmann and his followers, it is impossible to regard their efforts to revive the hoary theory of Lachmann with much patience. They fail to recognize the most essential law of all good English verse, that the metrical stress must fall on the syllables which have sentence stress, that rhythm is not a thing apart from sense, but rather the handmaid of thought. Until they learn this fact there will be little use in attempting to convince them of their error, or in their writing studies of English metre. No one who has been bred with understanding and feeling for English could possibly read the following verses as they are marked (p. 122):

> Ín ṭhe tỵ́me of Árthùr, as tréwe mén me táld,
> The kíng túrnit ón anẹ týde tówart Túskàne
> Hím to séike óur the séy that sáiklès was sáld,
> The sỵ́r, þat séndìs all séill, súthlỳ to sáne,
> With bánrèntis, báròunis and bérnìs full báld,
> Bíggàst of bánẹ and blúde, bréd in Brítàne.

The chief reason why the advocates of a seven-stressed verse find difficulty with the accepted theory seems to be because they do not understand the important part played by secondary stress, not only in the alliterative metre but in Englisch verse generally (see Schneider, p. 118). In reality, it is just as essential a characteristic as primary stress, and the position of the two is governed by the requirements of word and sentence. In the verses quoted above, it would certainly be better to allow secondary stress according to the natural gradation of important and unimportant words, than to give full stress to such syllables as *in, on, him, our, -is, -ly,* and *-les.*

But even if we granted the premises on which the theory rests, there would remain grave difficulties with a system which requires that verses be treated as Schneider finds it necessary to do, by the pronunciation and stress of a final *e* which had long been silent (see pp. 127, 128, 129, 137, 159, 160), and by the insertion or deletion of words (see the considerable lists on p. 131 ff.). However corrupt texts may be, we are not warranted in assuming corruption in order to bolster up any theory of metre whatsoever. In conclusion, it may be said of the paper under

review that it shows industry and power of clear analysis on the part of its author, though the effort is misapplied. The section on alliteration (pp. 166—172) furnishes valuable material for the student of alliterative verse. —

In the final article of the volume, Dr. Wilhelm Heuser calls attention to what he believes very important evidence of the influence of the Flemings, who settled in England and Wales after the Conquest, upon English speech. The material which he has collected, though fragmentary and in some instances admitting another interpretation, is both striking and valuable. In conclusion he modestly says that he is aware of the danger of generalizing from the evidence presented, but that »zur entschuldigung der schwächen der arbeit möge dienen, dass dieser einfluss hier zum ersten male herangezogen wird, und dass wohl sämtliche der berührten punkte bislang ganz ohne erklärung dastehn«. It is certainly desirable that the makeshift explanations which have hitherto been given of some of these phenomena should be replaced by sounder reasons. The clue is worth while and may possibly help to clear up certain dark places in our knowledge of Middle-English forms and syntax.

Though it may be somewhat unfair to criticize the form of a paper necessarily so disjointed, it is impossible to see just what service is performed by the introduction, which consists largely of extracts from William of Malmesbury, Higden's *Polychronicon,* and the Welsh *Brut y Tywysogion,* to which Ellis had already referred in *Early English Pronun.* V, p. 24, footnote. It proves, if anything, that since Flemings settled in South Wales during the reign of Henry I we might expect to find traces of their tongue in the English spoken in Pembrokeshire and Glamorganshire. It scarcely affects the main contention that South-English, in general, and the southwestern dialects, in particular, were so influenced. In his first section, Heuser then proceeds to consider »spracherscheinungen, welche sich nur durch vlämischen oder niederländischen einfluss erklären lassen«. The first of these is OE. *heoman,* ME. *hymen, hemen,* NE. dialectal *'men, 'mun* of Devonshire, Somerset, and the neighbouring regions. *Heoman* occurs but once, *hymen (hemen)* about a hundred times (see Wright, *Engl. Dial. Dict.*), but nowhere except in *Sir Firumbras*[1]). This form

[1]) Halliwell, *Dict. of Arch. and Prov. Words,* p. 444, gives one example: "Was non of hymen þat wolde ywys profryen with him to fiȝte."

the author refers to WFris. *hymen*, an explanation more convincing than that of Wright, who says "that to 'hym' representing both the accus. singular and plural, the terminal inflection 'en' was added in the plural to mark the difference". The enclitic ME. pronoun *(h)is*, *(h)es* = *them* is next considered. Heuser regards this as from Dutch and Fris. *se*, though in his previous article, »Der stamm *si* in dem geschlechtigen fürwort der 3. person des Englischen«, Anglia, beiblatt, 1900, p. 302, he was perhaps more wisely non-commital as to this being a case of actual borrowing. The suggestion of foreign influence in the two other phenomena cited, (3) voiced *z* and *v* in initial position for *s* and *f* in SE. and (4) the use of *-ward* in such expressions as *to me-ward, to Gode-ward* etc., can be regarded as only very doubtful. The second section of the paper is concerned with a discussion of the dialect of the ME. *Sir Firumbras* (ed. Herrtage, EETS. ext. ser. 34) which Heuser thinks is SW. influenced by Dutch and Frisian, instead of SW. with an admixture of northern forms due to the fact that the author had travelled, as was held by Herrtage (see introd. to his edit.) and Broder Carstens (in his dissertation, *Zur dialektbestimmung des mittelenglischen Sir Firumbras*). To prove his contention he cites (1) the use of *hymen* referred to above, (2) of such phrases as *to me-ward*, (3) of initial *v* and *f* interchangeably, (4) of the endings *-aþ, -iaþ* (like OE. and OFries.) and of inf. endings in *-a*, (5) of *e* along with *a* = OE. *ēa* before *r* + cons., and (6) of fifteen peculiarities in phonology and accidence which point more or less directly to continental influence. The first three points need not be discussed further except to notice that under (3) might have been cited as additional forms in *v*, *auelde* 101, and *vacche* 2517, and that in the "first draft" printed by Herrtage, *faste* replaces *vaste* in 509. Under (4) the two examples to show an inf. ending like Fris. *-ia (prikea* 3641, and *trussyam* 4029 *[= trussya + hem])* are quite insufficient, particularly since the former infinitive is followed in the text by "an hundred" from which the *a* might have been transferred by the scribe. Under (6) *folʒeþ* 4375, is present, not pret.; and the *g* is not altogether exceptional in the 14th century, being found, for example, in the *Ayenbite*, *uolʒeþ* p. 12 and *uolʒi* p. 74, etc.; and in Shoreham *volʒeth* p. 40. The inorganic *p* in *compp*, though curious, is probably only a parallel development to that of OE. *nemnan*, ME. *nempnen*, and OE. *æmtig*, ME. *empti*, where the *p*

was developed through the closure of the nose passage after the nasal. *Feer*, *fier* does not resemble MDu. *fier* more than OFr. *fier*. Nor is the inorganic *d* in *erld* (for *erl*) and *cherld* (for *cherl*) altogether »unenglisch«, as is seen from the development of OE. *þunor*, *spinl*, ME. *kinred*, *boun*, *hīne*, and the NE. dialectal *drownd*, *gownd*, etc. Two misprints on p. 179 may be noted: *loucaþ* for *loueaþ*. and *948* for *949* in the third line from the bottom. In general, it may be said that Dr. Heuser has furnished the most plausible explanation yet advanced for the peculiarities of form in *Sir Firumbras* and that his entire paper is worthy of careful attention in that it opens up what is practically a virgin field for study.

Bryn Mawr College, U. S. A.

Gordon H. Gerould.

Alfred W. Pollard, *English Miracle Plays, Moralities and Interludes*. Specimens of the Pre-Elizabethan Drama edited, with an Introduction, Notes, and Glossary by —. Fourth Edition, Revised, with Illustrations. Oxford, Clarendon Press, 1904. LXIV + 250 pp. 8°. Preis 7 s. 6 d.

Die vorzüge von Pollard's buch sind bekannt — es hat in wenigen jahren vier auflagen erlebt —, so dass eine anzeige eigentlich unnötig wäre, um so mehr, als durchgreifende änderungen vom verlag offenbar nicht gewünscht wurden. Doch enthält es auch so des guten neuen genug, besonders die jetzt zum ersten male beigegebenen illustrationen nach alten drucken. Eine derselben ist, obwohl sie erst aus dem jahre 1590 stammt, auch meiner ansicht nach höchst geeignet, uns eine vorstellung von einer hofaufführung unter Maria und Elisabeth zu vermitteln: Im vordergrund stehen zwei schauspieler auf ebener erde — was in den alten bühnenweisungen gewöhnlich *the place* genannt wird — während die zuschauenden damen im hintergrund auf dem *dais* sitzen: das ganze repräsentiert einfach *the hall*.

Sehr interessant wird den meisten besitzern der neuen auflage Pollard's nachweis sein, dass die holzschnitte zu *Hyckescorner* und *Everyman* auf französische vorlagen zurückzuführen sind. Die figur von *Everyman* stammt aus der von Antoine Vérard um

1500 gedruckten französischen Terenz-übersetzung [1]) und scheint ein männchen für alles zu sein, da ich sie unter andern auch noch als Galaunt (im *Treatise of a Galaunt;* Hazlitt, *Remains of the Earl. Engl. Poetr.*, III 149) und Mayster Boungrace (im *Jack Juggler*) gesehen habe [2]). Ansprechend ist auch Pollard's vermutung, Textor sei zu seinem Thersites durch eine abbildung in *Le Compost et Kalendrier des Bergers*. 1500, die zwei männliche und eine weibliche figur im kampfe mit einer schnecke darstellt, veranlasst worden (abb. zu p. 139).

Ob Pollard mit seiner ansicht, *Thersites* sei von Heywood geschrieben worden [3]), durchdringen wird, ist mir sehr zweifelhaft; aus rein äusserlichen gründen haben bekanntlich die herausgeber von *Roister Doister* in den *Temple Dramatists* diese übersetzung Udall zuschreiben wollen. Die sache wird erst spruchreif sein, wenn Udall und besonders das ganze Terenz-material einmal vor uns liegt [4]); so viel kann ich jetzt schon sagen, dass sowohl Kyffin als Bernard die *Flouers* Udall's auf schritt und tritt benutzt haben in einer weise, die nur in ihrem zeitalter möglich war.

Dagegen sind wir Pollard und Mr. Falconer Madan zu grossem danke verpflichtet, weil sie definitiv nachweisen, dass *Thersites* ein Oxford play ist. Zu dem noch immer ziemlich unklaren *to play cowch quaile* in Thersites l. 20 (Hazl.-Dods. I, p. 396; der sinn ist nur: 'zum ducken bringen') verweise ich ausser auf Dyce's Skelton, II, p. 21, l. 420 auch noch auf Sir Th. More, *Works*, 1557, p. 574:

and after falleth to worke with them [= some companyons] at some suche prety playes of likelyhod as chyldren be woont to playe, as cheristone, mary bone, bokle pit, spurne poynte, cobbe nutte, or quayting [sic; ? quailing].

---

[1]) Abbildungen der originale bei Christian, *Origines de l'Imprimerie en France.*

[2]) Zu den ersten selbständigen englischen schnitten, die künstlerisch sich über das niveau des gewöhnlichen erheben, gehören die illustrationen zu Heywood's *The Spider and the Fly*, die einem doch wieder armselig vorkommen, wenn man bedenkt, wie Holbein, mit dem Heywood ja wohl zweifellos bekannt war, die sache angefasst hätte.

[3]) Cf. p. 214 und bestimmter in Gayley, *Representative English Comedies* p. 12 ff. Dagegen denke ich, dass P. seine formulierung des datums auf p. 214 ruhig präziser hätte fassen können, da seine ausführungen bei Gayley, *l. c.* p. 13 anm. 1, allseitig angenommen werden dürften. Demnach muss *Thersites* schon weihnachten bis neujahr 1536/7 aufgeführt worden sein; vgl. auch *Candlemas-day* in Hazl.-Dods. I, p. 418.

[4]) Beides für die *Materialien* in arbeit.

Was Bale's *King John* anbetrifft, so hätte Pollard Manly's sehr beachtenswerte besserungsvorschläge zum text doch berücksichtigen oder wenigstens erwähnen sollen [1]). Zur *Comedy Concernynge Thre Lawes* mache ich hier auf einen höchst wichtigen auszug aus Bale's *An Expostulacion or complaynte agaynste the blasphemyes of a franticke papyst of Hamshyre* aufmerksam, der sich in Nichols' *Narrat. of the Days of the Reformation* (Camden Soc. Publ. 1859) p. 315 ff. findet aber bis jetzt ganz übersehen worden zu sein scheint [2]). Derselbe lautet:

In the weke afore Christmas last past, as he [der priester] chaunced to be in the house of the forseyd gentylman of his owne affinyte, where he might alwayes be bolde to do hys lewde feates, hys accustomed frenesie came sodenly upon him. In the heat wherof he most shamefuly revyled a servant of that house, calling hym heretyke and knave, because he had begonne to studie a parte in suche a comedie as myghtely rebuked the abomynacyons and fowle fylthie occupiengs of the bishopp of Rome. Moreover, he requyred hym in hys own stought maner to do a lewd massage, whych was to call the compiler of that comedie [Bale himself] both heretike and knave, concludynge that it was a boke of most perniciouse heresie. That boke was imprynted about .vj. years ago, and hath bene abroad ever sens, to be both seane and judged of men what it contayneth. And thys is the name therof, 'A Comedie concerning iii. lawes, of Nature, Moyses, and Christ, etc.'

Da die *Expostulacion* im jahre 1552 gedruckt worden sein muss (cf. Nichols, *l. c.*), so ergibt sich aus diesem auszuge, dass Schröer richtig geurteilt hat, als er die umarbeitung von *Three Laws* in das jahr 1547 setzte. Ich setze sie kurz nach Edward's thronbesteigung; ob noch in den Februar oder erst später [3]), wird sich erst entscheiden lassen, wenn mir das genaue datum von Bale's rückkehr nach England bekannt ist (cf. *Engl. Stud.* 34, p. 110). Jedenfalls ist es aber schon jetzt nicht mehr zu kühn, den druck, nach dem Schröer seinen text herausgab, 1547 zu datieren.

Louvain, 25. Januar 1904. W. Bang.

---

[1]) Ebenso Fischer's ausgabe zu den *Four Elements* in den *Marburger Studien.*

[2]) Wenigstens erwähnt auch Chambers, *Mediæval Stage* II, p. 446 ff., die aufführung in Hants nicht. — Die publikationen der Camden Society sind überhaupt von den geschichtschreibern des englischen dramas in ganz unverantwortlicher weise vernachlässigt worden!

[3]) Beachte auch, dass der 20So genannte *lorde protectour* von ende August an auf seiner expedition nach Schottland war.

Friedrich W. D. Brie, *Eulenspiegel in England.* (Palaestra 27.) Berlin, Mayer & Müller, 1903. VII + 152 ss. Preis M. 4,80.

This excellent example of a particular kind of monograph is avowedly intended to complete Professor Herford's no less excellent, but necessarily less detailed and unavoidably less well-informed, section on the subject in his *Literary Relations of England and Germany*, published nearly twenty years ago. We trust that Herr Brie is somewhat mistaken when he says (p. 125): »Weiss doch selbst der gebildete Engländer nicht mehr, wer unter Owlglass zu verstehen ist«; and we think we could produce a fair number of Englishmen, with no very Pharisaic pretentions to culture, who would justify our trust. But it is certain that, except for a time which hardly outlasted the seventeenth century, this particular comic importation did not take a strong hold on English taste and memory — for reasons to which Herr Brie perhaps does not do full justice when he compliments Carlyle on his "freedom of thought" in disregarding them.

For this very reason such figure as Eulenspiegel did make in our literature is all the better worth isolating and displaying, and all the more satisfactorily to be isolated and displayed. Herr Brie has first given a careful tabulation of parallel passages from the earliest English, Dutch and German versions; then a sketch of the subsequent fortunes of the hero and his legend in England; and lastly a valuable reprint of the original English fragment, printed by Doesborgh at Antwerp in or about 1518, with parallels from *Scoggin's Jests* a century later. The whole is a solid and craftsmanlike piece of what Carlyle himself would have called, in no derogatory spirit, "hod-and-trowel work" for literary history; and we can hardly have too many of the kind.

Edinburgh. George Saintsbury.

Das *Interlude of the Four Elements.* Mit einer einleitung neu herausgegeben von Julius Fischer, dr. phil. (Marburger studien zur engl. philologie. Heft 5.) Marburg, Elwert, 1903. VII + 86 ss. Preis M. 2,00.

Ob ein neudruck des *Interlude of the Four Elements* nach den ausgaben von Halliwell und Hazlitt vonnöten war, kann wohl bezweifelt werden. Wie der verf. selbst zugibt, bietet der erstere wenigstens im allgemeinen einen genauen abdruck des

originals in den nicht allzu schwer zugänglichen veröffentlichungen der Percy Society bd. XXII. Auch sind die in den anmerkungen verzeichneten abweichungen von Halliwell's text fast nur graphischer natur. Dass das *Interlude* aus sprachlichen gründen eine neuausgabe nicht verdient, beweist der verf. selbst durch seine untersuchung über die sprache des denkmals s. 20—26, die, an der hand von Sweet's NEG geführt, wie zu erwarten, nichts bemerkenswertes ergibt, noch auch Sweet irgendwie zu berichtigen oder ergänzen imstande ist.

Ein wenig interessanter ist das *Interlude* in metrischer hinsicht, wenn wir auch mit Fischer in dem verfasser desselben nur einen mittelmässigen dichter erblicken können. Während der zweite teil des stückes die mannigfachsten versarten und strophengebilde enthält, ist der erste (bis vers 405) in vierhebigen, nicht fünfhebigen versen geschrieben, wie der verf. mit unrecht gegenüber Schipper I, s. 231 ff. behauptet. Mit der grössten willkür ist das *-e* der flexionssilben behandelt, welches fast ebenso oft gezählt wie nicht gezählt werden muss. Hervorzuheben ist eine anzahl zweihebiger verse im sogenannten Skeltonischen metrum, das sich indessen auch schon vor Skelton vereinzelt in Moralities und Interludes findet.

In literarhistorischer hinsicht bringt Fischer's einleitung nichts neues, was ihm aber wegen des spärlichen materials nicht zum vorwurf gerechnet werden kann. Bekanntlich hat das unvollendet überlieferte *Interlude* gar keinen poetischen wert; dagegen erweckt es interesse durch seine ausgesprochene lehrhafte tendenz, vor allem durch die naturwissenschaftlich-geographischen erörterungen, in denen der neuentdeckte erdteil keine geringe rolle spielt. Neue gründe für die verfasserschaft Rastell's werden nicht geliefert; als entstehungsjahr wird, wie schon früher vermutet, das jahr 1517 angenommen.

Brandl erklärt in den *Quellen des weltlichen dramas in England vor Shakespeare* das vorliegende spiel für eine direkte nachahmung von Medwall's Interlude *Nature*. Fischer kommt nach einer peinlichen untersuchung der Brandl'schen äusserungen zu dem resultate, dass *Nature* zwar nicht in der lehrhaften tendenz, aber im aufbau und inhalt das vorbild für die *Four Elements* gewesen ist, womit er das richtige getroffen haben dürfte.

London. Friedrich Brie.

John Bale, *Index of British and other Writers*, ed. by Reginald Lane Poole with the help of Mary Bateson. (Anecdota Oxoniensia, Mediæval and Modern Series, p. IX.) Oxford, 1902, Clarendon Press. XXXVI + 580 pp. 4°. Price 35 s.

Infolge der auflösung der klöster zur zeit der englischen reformation haben unzählige handschriftliche und gedruckte schätze derselben ihr dasein in den händen unwissenden oder geldgierigen gesindels buchstäblich als wurstpapier geendigt[1]). Aufgeklärte und patriotisch gesinnte männer, wie Leland und Bale, suchten dem unheil zwar zu steuern, doch beläuft sich die anzahl der zerstörten werke trotzdem in die tausende und abertausende.

Jedenfalls verdanken wir aber diesen umständen zum grossen teil Leland's sammlungen, sowie Bale's *Summarium* und *Catalogus* und den hier zum ersten male nach der in der Bodleian befindlichen handschrift veröffentlichten *Index*. Dieser kann in gewisser hinsicht als Bale's materialiensammlung für seinen *Catalogus* angesehen werden und ist auf jeden fall als ergänzung der beiden gedruckten handbücher von hohem wert. Der herausgeber hat diesen wert durch eine grosse anzahl erklärender bibliographischer noten, sowie dadurch noch erhöht, dass er die alphabetische ordnung, die im ms. hier und da durchbrochen war, wiederhergestellt hat. Die entstehungsgeschichte des *Index* ist durch letzteres verfahren für den benutzer zwar etwas verdunkelt worden, die brauchbarkeit des buches hat aber nur gewonnen.

Bale war kein spezialist; er verzeichnete alles, was nur vor ihn kam. Sein *Index* wird daher von allen benutzt werden müssen, die auf irgend welchem gebiete historische untersuchungen anstellen wollen. Hoffen wir, dass auch das *Summarium* und der *Catalogus* bald in genauem nachdruck allen forschern zur verfügung stehen werden!

Der inhalt des bandes gliedert sich folgendermassen: Eine einleitung orientiert kurz über die handschrift und ihren verfasser und schliesst mit einer liste hauptsächlich bibliographischer werke. Es folgen dann der eigentliche *Index* und mehrere Appendices, die bei der alphabetischen ordnung nicht gut anderweitig unterzubringen waren. Den schluss bilden Cognomina Auctorum, Tituli Operum und Fontes.

---

[1]) Vgl. zb. die angaben in Bale's protest bei Blunt, *Reformation of the Church of England*, I, pp. 387—388.

Hinsichtlich der zeit, in der der *Index* entstanden ist, sucht es der herausgeber wahrscheinlich zu machen: that the book was compiled from year to year, was begun probably in 1549 or 1550, and was finished after September 1557. Da der erste teil von Bale's *Catalogus* im September 1557 in Basel erschien, wird sich an dem letztern datum wohl nicht rütteln lassen[1]. Dagegen glaube ich, dass der ansatz "1549 or 1550" etwas spät ist; denn a priori ist es doch wahrscheinlich, dass Bale nach der veröffentlichung seines *Summarium* (31. July 1548) nicht müssig geblieben sein wird; die worte *sens I returned agayne therunto* (p. XIX) lassen diese erklärung ja auch direkt zu. Eine bestätigung dieser ansicht werden wohl einträge wie der unter Phil. Nicols (p. 324) enthalten:

Philippus Nicols, vir christiane pius, scripsit,

Historiam XII. hominum quos Moses miserat in terram Canaan,	li. 1.	'Dum consyderasset Salomon omnia facta sub'
Adversus Cornubiensium rebellionem	li. 1.	

Denn da die "History of the XII Men" im jahre 1548 erschien, das (nicht erhaltene buch?) "Adversus Cornubiensum rebellionem", welches Bale wohl nur vom hörensagen kannte — denn er führt den anfang desselben nicht an —, aber nur gegen die *ignorant men of Devonshire and Cornwal* (Strype, *Cranmer* II, p. 799, Oxford ed. 1812) gerichtet sein kann (1549), so ist eine chronologische ordnung unverkennbar. Dieselbe erklärt sich eben am einfachsten aus des herausgebers angabe, dass der *Index* von stunde zu stunde komplettiert wurde; ich sehe dann aber keinen grund, die zahlreichen 1548 gedruckten und von Bale aufgeführten posten als spätere einträge zu betrachten.

Was die quellen anbetrifft, aus denen Bale geschöpft hat, so fällt natürlich der löwenanteil auf die grossen bibliotheken in London, Oxford, Cambridge, Eton, Norwich usw. Andres geht auf gedruckte werke zurück, ein kleiner teil auch auf die schätze von privatleuten. Hier wäre es für unsre kenntnis Bale's und seiner freunde vielleicht nicht ganz unangebracht gewesen, wenn der herausgeber den namen dieser privatleute etwas nachgegangen wäre. So glaube ich, dass John Lowthe (pp. 470, 489), den Bale

---

[1]) Cf. p. XXI und zb. p. 31 unten.

als famulus archiepiscopi Cantuariensis (dh. Cranmer's) bezeichnet, der aus Foxe bekannte freund John Philpot's ist (vgl. über ihn Nichols, *Narrat. of the Days of the Reformation*, pp. XIX—XX, 1—59). Beachtenswert ist es ferner, dass Bale sehr viele büchertitel sich in den druckereien zu verschaffen wusste (p. XXI); sehr ergiebige quellen waren hier die offizin John Daye's, *dwelling at Aldersgate,* des druckers von Foxe's *Martyrs,* und diejenige Rob. Stoughton's, der Peter Martyr's *Tractatio de Sacramento Eucharistiae* in Udall's englischer übersetzung verlegte.

Ich benutze die sich mir hier bietende gelegenheit, um einmal die chronologie von Bale's *King John* zu besprechen; diese bemerkungen mögen zu gleicher zeit dazu dienen, zu beweisen, dass es endlich an der zeit ist, Bale's ältere kataloge allgemein zugänglich zu machen.

Creizenach sagt, *Gesch. des neueren dramas,* III, p. 561 anm.: »Bale kehrte 1559 zurück und starb 1563. Dass der *Kynge Johan* schon vor dem ersteren datum verfasst war, ergibt sich aus der erwähnung in Bale's Schriftstellerkatalog, der noch vor seiner rückkehr erschien.«

Doch ist Collier's angabe in seiner ausgabe, *Camden Soc. Publicat.*, 1838, p. V richtig, nach welcher der *King John* schon in Bale's *Illustrium maiorus Britanniae Scriptorum Summarium* (Ipswich, 31. Juli 1548)[1]) erwähnt wird (nach einer gütigen mitteilung W. W. Greg's auf fol. 244r).

Wir sind also jedenfalls ganz sicher, dass der *King John* in irgend einer gestalt schon im anfang des jahres 1548 vorhanden war. Ich stehe weiter nicht an, ihn noch früher zu setzen[2]) und die folgenden einträge auf ihn zu beziehen: *The Loseley Manuscripts.* ed. Kempe, London 1835, p. 73:

---

[1]) Cf. Strype's *Ecclesiast. Memorials,* London 1816, II, p. 236: The first edition of John Bale's most elaborate and highly valuable book of the writers of Britain came forth this year [= 1548] in quarto. Printed at Ipswich by John Overton, *pridie Cal. Augusti.* The author dedicated his book to King Edward, who, in the title page is represented sitting on his throne, and Bale upon his knees offering him his book, his tutor, Cheke, standing by at a curtain. Zu einer möglichen verbindung zwischen Ipswich und King John vgl. Collier, l. c. p. VI, und Ward², I, p. 177. Die bibliothek eines Ricardi Birde Gippeswicensis erwähnt Bale im *Index,* pp. 72, 220.

[2]) Im *Index*, p. 180, sagt Bale von sich selbst: Ioannes Baleus, *citra reditum ex Germania scripsit* und führt unter den dann folgenden werken den King John *nicht* an; also muss er schon vor der rückkehr existiert haben.

(1 Edward VI) Charges of removing the King's Revels and Masks . . .; also new making and altering sundry masks and garments for players, *against the Coronation of o' sov. lord Edwd 6, from 1st to 28 Feb.*

Paynting. John Simson, paynter . . . for a great pastburde, gyldyd wt fyne golde, for the making of *crownes and crosse for the Poope in playe*, 3 s. 4 d.

To Will'm Tayllor, haberdassher, for making *3 caps of crimson and black satten, for prests in play*, taking 12 d. for every one, the king finding stuff etc.

In Bale's *King John* fragt nun Sedition (Manly, I, p. 554, l. 835) die noch nicht als papst gekleidete Usurped Power: *Where is yowr thre crounnys;* in der bühnenweisung zu l. 982 (Manly, p. 559) heisst es: *The Cardynall shall bryng in the crose*, und kurz vorher: *Usurpyd Power shall drese for the Pope.* Ich nehme also an, dass der papst mit den gewöhnlichen abzeichen seiner würde auf die bühne kam.

Da die in obigem eintrag erwähnten *caps* aus *crimson and black satten* hergestellt wurden, ist es selbstverständlich, dass die drei *prests* höhere geistliche würdenträger waren. Zwei sind gleich gefunden: Cardynall Pandulphus und Stevyn Launton, der erzbischof von Canterbury. Der dritte wird in der erwähnten bühnenweisung (Manly, p. 559) zwar kurz als *monke* bezeichnet, da er aber in ll. 1065 ff. (Manly, p. 562) vom papst als legat an die christlichen höfe gesandt wird, so ist es fast selbstverständlich, dass Bale ihn sich als abt[1]) oder dergleichen dachte[2]).

Ist es aber an und für sich schon unwahrscheinlich, dass um diese zeit zwei stücke bestanden haben sollten, in denen der papst und drei hohe geistliche in ganz realistischer weise auftreten, so ist der schluss, dass diese einträge betr. aufführungen eines *playe* bei den krönungsfeierlichkeiten sich auf Bale's *King John* beziehen, doch wohl nicht zu kühn. Ein punkt, der diesen schluss bestätigen dürfte, wird unten sub 2 zur sprache gebracht werden.

Die recht verwickelte entstehungsgeschichte des *King John* denke ich mir ungefähr folgendermassen:

---

[1]) Vgl. im *Index*, p. 327: Radulphus *monachus* Cisterciensis, de Cogeshale *abbas* sextus etc.; p. 332: *Monachus* Radulphus de Cogeshale.

[2]) Wer mag die identifizierung dieses Raymundus mit Raymond VI de Toulouse (Ward[2], I, p. 182, n.; Schelling, *English Chronicle Play*, p. 17) auf dem gewissen haben? Fleay hat (*Chron. Hist. of the London Stage*, p. 63) schon das richtige. Sollte Bale für den namen Raymundus wirklich keine quelle gehabt haben?

1. 1538 Bale's *King John* vor Cranmer; Creizenach, l. c., p. 561; Schelling, l. c., p. 276 [1]).
2. Erste umarbeitung zur aufführung vor Eduard VI. Heinrich VIII. ist tot (Manly, p. 563, l. 1111). Imperial Majesty ist nicht Heinrich VIII., der in der uns vorliegenden redaktion ja als tot bezeichnet wird; aber auch von Elisabeth kann nicht die rede sein, da Imperial Majesty in der bühnenweisung zu 2610 als *rex* bezeichnet wird. Im übrigen ist der ganze tenor von Imperial Majesty's erklärungen so, dass wir annehmen müssen, sie seien kurz nach einem thronwechsel erfolgt: ll. 2607 ff.:

And, *after we have establyshed* our kyngedome
In peace of the Lorde and in hys godly fredome,
We *wyll confirme* it with wholesom lawes and decrees,
To the full suppressynge of Antichristes vanytees [2]).

l. 2614:

Omnes una: By the helpe of God yche one *shall* do hys function.

Auf der andern seite wäre l. 2408 (cf. 2414—15) *put Private Welthe out of the monasteryes* nach Eduard VI. eine törichte aufforderung gewesen, da die sache unter seiner regierung gründlichst besorgt wurde.

Was die erwähnung John Leland's (l. 2163: therfore, Leylonde, out of thy *slumbre* awake, And wytnesse a trewthe for thyne owne contrayes sake) betrifft, so kann dieselbe nicht ein noch späterer zusatz sein (Collier, l. c., p. VII), da sie einen integrierenden bestandteil der in strophen gegliederten rede Verity's ausmacht. Wir müssen also annehmen, dass *slumber* figürlich gebraucht ist und sich auf Leland's geistige umnachtung bezieht (cf. Strype, l. c., III 212: after he had been a year and upwards distracted, *to the deplorable frustration of his noble designs of illustrating the history of this antient nation).* Dass Bale berechtigt gewesen sein wird, schon im Februar 1547 von Leland's *slumbering* zu reden, dürfte auch daraus hervorgehen, dass nach 1546 kein werk mehr von Leland herausgegeben wurde. Im jahre 1549 hat

---

[1]) Die erste redaktion wird mit dem tode John's geendigt haben (cf. ll. 2123—2157); teile dieser redaktion werden sich noch in ll. 1770—2157 finden, die im übrigen umgearbeitet worden sind.

[2]) Sachlich vgl. zur letzten angabe die kirchenpolitische gesetzgebung unter Eduard VI.

Bale selbst Leland's *De sua peregrinatione, Itinerarium Cantie, ad Henricum regem* (so im *Index*) in erweiterter gestalt veröffentlicht [1]).

3. Für die durch den epilog bewiesene aufführung vor Elisabeth wird nur dieser epilog hinzugekommen, vielleicht auch hier und da ein wort geändert worden sein.

Die ganze konstruktion, wie ich sie oben gegeben habe, hat eine schwache seite, auf die ich die englischen kollegen hier aufmerksam machen will: Heinrich VIII. starb am 28. Januar 1547; wann kehrte Bale nach England zurück? Alle mir hier zur verfügung stehenden hilfsmittel sagen — sehr genau — "on the accession of Edward VI". Genügte die zeit, die Bale bis zum 28. Februar 1547 verblieb, zur herstellung der, wie bekannt, sehr flüchtigen änderungen? Wenn nicht, müssen wir annehmen, dass King John in der alten gestalt bei den krönungsfeierlichkeiten zur aufführung gelangte, aber kurz darauf, vielleicht unter einfluss Somerset's, umgearbeitet wurde.

Nachdem ich so den wert von Bale's *Index* an einem kleinen beispiel *ad oculos* demonstriert habe, nehme ich vorläufig von ihm abschied mit dem aufrichtigsten dank für des herausgebers entsagungsvolle mühewaltung.

Louvain. W. Bang.

Rudolf Brotanek, *Die englischen maskenspiele.* (Wiener beiträge z. engl. philol. 15.) Wien und Leipzig, W. Braumüller. 1902. XV + 371 ss. Preis 14 K. = 12 M.

It is a pity that Dr. Brotanek has needlessly marred a book which is a real gain to the student of English literary history by rather petulant references to predecessors, and by somewhat too positive statements on matters of opinion. It is surprising that writers will not see that such phrases as "false explanation", "gross mistake", "unintelligent misinterpretation", "most ridiculous misunderstanding", and the like, are not grand sets-off to literary conversation, and are themselves faults against good sense and good taste. Positiveness in assertion may be less of a crime, but it is hardly less of a blunder. For instance, nothing can be

[1]) In der vorrede zum *Index*, p. XIX, ist 1548 druckfehler. Auszüge aus Bale's vorrede (an Eduard VI.) siehe bei Strype, l. c. II, p. 325 ff. Diese vorrede sollte einmal in extenso mit dem schlussteil von King John verglichen werden.

clearer to a reader pledged to no hypothesis than that the word "antimasque" really had at least three senses; — first that of the spelling just given, i. e. "countermasque", "show tending in a direction opposite to, or at least different from, that of the main spectacle"; secondly that of "ante-masque", — an Introduction or Overture; and third that of "antic-masque" or farcical interlude. But to insist that this last is the "original and right" one, and to abuse such a writer as Daniel because he chose to prefer the second, does not strike us as evidence of much judgment. Nor, however much we may think that Milton showed his characteristic self-will in giving to *Comus* the title and some of the characteristics of a masque, with others which belong rather to a regular drama, shall we be prepared to exclude from the class the greatest thing in it. The most convenient definition of a Masque, and one able to include everything reasonably to be included, while not excluding anything desirable, would probably be something of this kind: "A dramatic entertainment, usually more or less allegorical in character, and sustained by disguised persons whose identity is allowed, with a proportion, greater than in the regular drama, of music, dancing and spectacle." This, while adjusting itself exactly to the masques of the first half of the 17th century, will admit *Comus* as an actual, and would admit such a piece as Dryden's *Albion and Albanius* as a possible masque — on the condition of its being performed (as Crowne's *Calisto* actually was) not by ordinary actors but by personages of the Court.

Dr. Brotanek, however, is of course quite entitled to take a narrower view if he pleases, though not (any more than we should be ourselves) to assume that his view is the right one and that all others are wrong. And, from his own point of view his treatment of the subject is fresh, thorough and almost exhaustive. Mr. W. W. Greg's valuable List of Masques and Pageants probably appeared too late for him to consult it; at any rate we have not noticed a mention of it; but, with this exception, he seems to be acquainted with all the important authorities, and very commendably so with the subject itself. His Appendix containing Lydgate's "Mumming-Ballads" and the Coleorton Masque of 1618, very nearly bribed us to omit all unfavourable comment on the want of tact above noticed; and the bibliography of 17th century masques will be very useful. Further, Dr. Brotanek has

devoted special attention to the obscure and not very inviting, but by no means unimportant suject of the "dumb" period of the Masque — the time from Henry the Eighth's reign till all but the end of his daughter's when the thing had no regular libretto, but was either a mere dance of "Guisards", or such a dance accompanied with more or fewer addresses, songs or "words" of the chorus nature. In his later handling of the perfected genre he has given very useful analyses of the scenario-regimen of Dance, Recitative, Dialogue etc. Another point where he deserves commendation is his unfailing recognition of the astonishing talent, not to say genius which Jonson has displayed in this division of his work. After the long respite which Ben has enjoyed from the calumny and depreciation of the 18th century, there have been some signs lately of a renewal thereof: and so few people read his Masques that it is a good deed to dwell upon their value. And the treatment of Davenant is very welcome. On the whole, the book is quite the best on the subject: and if the author would correct or tone down the matters which we have indicated, and would add (as Pseudo-Masques if he likes, for we are not bigoted) the pieces allied to the kind or claiming its title which he has here omitted, we do not see that a better handbook to all sides of that subject except the purely literary and poetical one could be desired.

George Saintsbury.

R. K. Root, *Classical Mythology in Shakespeare.* (Yale Studies in English 19.) New York; Henry Holt & Co. 1903 134 pp. Price 1 Dollar.

The body of Dr. Root's thesis is a workmanlike and convenient arrangement, dictionary-fashion, of those personages in Classical Mythology who are mentioned in Shakespeare, with reference to, and comment on, the actual passages in each case. The work is done with economy, but without stinginess of space, and with good sense and knowledge. Some readers may regret that Dr. Root has employed in his references the rather clumsy and ugly abbreviations of Schmidt's *Shakespeare-Lexicon* instead of the simpler, more comely and actually more compressed system of Capital Initials; but that is a very minor matter. His Introduction is short but sufficient: and expresses itself sensibly

on the vexed question of Shakespeare's acquaintance with the Classics and the classical languages. The only point in it as to which we have any doubt is whether Dr. Root, in rightly exalting the influence of Ovid on the Renaissance, does not seem to imply that this influence had been less in strictly Mediæval days. This was of course not the case; the extraordinary *tale-telling* faculty of Ovid, as well as the interest of his matter, having attracted earlier quite as much as later times. But it is quite possible that Dr. Root had no intention of denying this: and it is certain that his work is an interesting and useful addition to the library of books about Shakespeare, even if it does something underlie the malediction of Grillparzer on the practice of "explaining everything *to the blood*".

George Saintsbury.

Henry Chettle und John Day, *The Blind Beggar of Bednall Green*, nach der quarto 1659, in neudruck herausgegeben von W. Bang. (Materialien zur kunde des älteren englischen dramas, begründet und herausgegeben von W. Bang. 1.) Louvain, Uystpruyst, 1902. X + 80 ss. Preis 5,50 Frs., für subskribenten 4,50 Frs.

This new series cannot but be welcomed by all students of the Elizabethan drama. The editor is well-known to the readers of *Engl. Studien* and *Archiv für das studium der neueren sprachen* as a very capable student of the old English drama, whose name is a guarantee for the scientific treatment of the "materials" that are going to be published under his supervision. These materials are to comprise all that can be of assistance to the better understanding of the old drama.

The first volume is an exact reprint of Chettle and Day's play *The Blind Beggar of Bednall Green*. A reprint so exact that the editor says: »Ich glaube von ihr behaupten zu dürfen, dass sie, soweit menschenwerk sich mit einem rein mechanischen verfahren überhaupt messen kann, vorteilhaft einen faksimiledruck ersetzt.« I have one objection to the method followed: I think the editor should have stated at the foot of the page or in the notes that a certain misprint really occurs in the old edition: without such a statement we cannot be absolutely sure that a wrong letter is actually owing to a faulty word in the quarto.

When, for instance, I read in l. 186 *Guynes Fort* I habe no absolute certainty that it is not the compositor of M. Uystpruyst but of Pollard & Dring that has made this slip. Nor can I approve of the substistution of *s* for *f*: an example of the dangers attached to this substitution is the case of *forsend* (v. lower down). For the rest Prof. Bang's careful treatment of the text is beyond my praise. The text is preceded by an excellent introduction, which proves that fullness of matter can very well be coupled with conciseness. § 1 treats of the authors and the date of the piece, § 2 of the sources, and § 3 of the old edition and the present one. Into the literary value of the play Prof. Bang does not enter. The play is reprinted from two copies of the quarto which vary in a few details, as is so often the case in those days. From a note to the Introduction we learn that this exact reprint is a "vorarbeit" to a *critical* edition of "the works connected with the name of Chettle". The text is followed by "elucidations", which, like the Introduction, are terse but full of information. Privately I could have wished that Prof. Bang had been less sparing of his notes, especially as regards the metre which has not received all the attention it deserves. The language of The Blind Beggar is very idiomatic and consequently contains many expressions that offer considerable difficulty even to a reader expert in the language of the Elizabethan drama. For this reason the editor should not have been so thrifty of his elucidations: expressions, for instance, such as *tear-placket, to sit upon one's skirts* ought to have been explained. I take this opportunity to give a few additional notes and to endeavour to throw some light upon a few expressions that have not been made sufficiently clear. Before, however, passing on to this part of my task, I wish to state that I consider this edition to be among the very best that I have set eyes upon as well for trustworthiness of treatment, as for knowledge of the language of the Elizabethan age, and that I have made my observations in the most friendly of spirits.

for-send (l. 60) is in all probability owing to a badly printed *f* in the quarto. At all events it should be 'for(e)fend'.

your prigger, your prancer, your high-lawyer (l. 425). To this line there is no note. *Prigger* = thief (v. Baumann, Londinismen); *prig* occurs in Shakespeare (Winter's Tale IV 2, 108) in the same sense, and is mentioned in the Slang-Dictionary. According to Baumann *prig-napper* = 'häscher' occurs in Shakespeare.

I doubt if this is correct: Schmidt does not give the word. *High-lawyer* is Thieves' Cant for 'highwayman', *high-law* for 'highway robbery' (v. N. E. D. s. v. *high* 21). *Prancer* no doubt refers to the hard riding of these gentlemen.

desper-view (l. 651) is a very rare word but duly registered in the N. E. D. which quotes *this passage*. It is explained as "an indigent man, a poor beggar". The N. E. D. does not mention the following passage from the quarto of Ben Jonson's *Every Man in his Humour*: S'blood man, he had so writhen himselfe into the habit of one your poore *Disparuiew's* here, your decaied, ruinous, worme-eaten gentlemen of the round, such as haue vowed to sit on the skirts of the city, let your Prouost & his half dozen of halberders do what they can. Actvs Tertivs, Scena secvnda.

I came from Momford banish'd in Brittany (l. 663). *Brittany* has not the accent on the second syllable, but *banish'd* has to be read as a monosyllable. In the same manner the line quoted from The Valiant Welshman: *And eyther winne Brittagne with the sword, Or make her stoope* has to be read with monosyllabic *eyther*. For *banish* v. Prosody and Text, by van Dam and Stoffel p. 50, for *either*, ib. p. 63.

Feather-ey'd (l. 758). The N. E. D. says: "? having a 'feather' (12 a) in one's eye", and quotes this passage. 'Feather' is explained as: a blemish or flaw having a feather-like appearance: *a.* in the eye; *b.* in a precious stone. — Unfortunataly the earliest instance of this use of 'feather' is from a novel by Lever (1847).

Motion (l. 1268). This word though quite familiar to students of the Elizabethan drama, should have been explained and elucidated for the benefit of those who do not make a special study of the period. Some popular motions are mentioned in the Induction to *Every Man out of his Humour*, and ib. II 1. Cp. the beginning of the 4th Act of our play.

Snip. And if I snip not off their Purses then call me crack (l. 1278). *Snip* is to cut off at once, with a quick motion. Consequently *Snip* is a fit name for a *cutpurse*. (v. Schmidt, Shak.-lex. i. v. *snip, snipt.*) If he does not cut their purses they may call him *crack*, i. e. boaster, braggart, liar. (v. N. E. D. s. v. crack, sb. 12. Schmidt, Shak.-lex. s. v. to crack 2 b.)

This good old man, and this fair-comming Maid (l. 1430). Perhaps

we ought to read: *fair, comming maid.* *Coming* may have the second meaning mentioned under this head in N.E.D.: inclined to make or meet advances; ready, eager, complaisant, forward. (In good or bad sense.)

I as any Corssen creature (l. 1489). *Corssen* is not explained in the notes. At first sight it looks puzzling. It is, however, merely another form of *Cursen, Curson* which is not uncommon in the dramatists for the obsolete *Christen* = *Christian.* It is a dialectical form still in use and variously spelt: Cursen, Cursten, Kersen, Kersn, Kersun, Korsen etc. (v. Dialect Dictionary i. v. *Christen*, and *Christian.*) As an adj. it seems to be restricted nowadays to Shetland and Orkney, but as a verb it appears to be common in the Northern districts. For instances of the use of *cursen* in 17 c. English cp. N. E. D. i. v. *Cursen* and *Christen.* In this word the O. E. *cristen* survives.

I think the fellow be straught (l. 1619). *Straught* for *distraught,* through contamination with *straught* = stretched.

Father, dear father succour me from shame (l. 1759). Dr. Bang says: »Ich würde den vers genau wie in prosa lesen.« I cannot agree with him. We have an instance here of inversion of the first accent. For further particulars I refer the reader to *Prosody and Text,* by van Dam and Stoffel, Ch. XII History of the structure of the blank-verse line.

Young Mr. Playnsey is entered our house (l. 1760) »wird von einem tüchtigen schauspieler wohl als dreiheber vorgetragen worden sein«. It is my conviction that this line was read with synalephe of *Playnsey* and *is*, and dissyllabic pronunciation of *our.* For full particulars I refer once more to *Prosody and Text,* Chapters I and VII.

Sen ye (ll. 1610, 2064, 2236). This dialectical expression should have been explained. Apparently the meaning is: *Do ye see?*

Impious temptation! I defie thee Playnsey, Setting my weak strength to resist thy lust. Off with thy poisonous hands, help, help me Heaven (ll. 184 850). »Wer diese prachtvollen verse in die schablone des blankverses hineinzwängen will, — mag's tun!« *Impious* should be read *impjus* with synizesis of *i-ou* to *ju* (j = Engl. y in you), v. van Dam and Stoffel, Prosody and Text p. 39 f. It will be noticed that there is inversion of the first accent (ib. Chap. XII). *Playnsey* should be read with apocope of *ey* (ib. p. 93 f.) unless we admit an eleventh syl-

lable. The second line can only be scanned if we assume inversion of the first and third accents, which has been very rare from the time of Surrey up to the present day. For particulars I refer to *Prosody and Text*, Ch. IX and Ch. XII. In the third line we have inversion of the first accent, syncope of *poisonous* (cp. Pros. and Text, p. 53), and the common shortening of *heaven* into *heav'n*. *Help, help* should be read as an iambic foot: in her agony of despair Bess would raise her voice towards the second *help*, and pronounce it with greater emphasis.

Hold. and thou com'st of the noble blood of the Trojans hold (l. 2099). For a simlar use of *Trojan*, cp.: Now, my true *Trojans*, my fine Firk, my dapper Hodge, my honest Hans, some device, some odd crotchets, some morris, or such like, for the honour of the gentlemen shoemakers. Dekker, *The Shoemaker's Holiday* III, 4.

Jest me no jests (l. 2071). This knack of using a cognate object, well-known from Tennyson's poetry, was by no means uncommon with the Elizabethan dramatists. — Tush, fine me no fines. *The Honest Whore*. A. III 1. Cause me no causes. *A New Way to pay Old Debts* I 3. End me no ends. ib. V 1.

And I do not I'll give you leave to call me Cut (l. 2239). *Cut* as a term of abuse occurs Twelfth Night II 3, 203: If thou hast her not in the end, *call me cut*. Cp. N. E. D. i. v. *cut*, and *Dialect Dictionary* i. v. *cutt, cutty*.

And I do not beat 'em as ye sho'd cuyle a side of dry'd Stock-fish (l. 2318). *Cuyle* = *coil*, to beat, thrash. *Palsgrave*, I coyle ones kote, I beate hym, je bastonne. v. N. E. D. and Dialect Dict.

I'll play a gole at Camp ball, or wrassel a fall a the hip. or the hin turn with ere a Courtnoll of ye all (l. 2489). »Mit *hin turn* weiss ich nichts anzufangen.« *Inturn* is an obsolete expression which meant among the wrestlers of the 17th century: "the act of putting a leg between the thighs of an opponent and lifting him up." v. N. E. D.

To hang an arse "zaudern"; cf. ndl. aarzelen = reculer (note to l. 2528). In some of the northern dialects *arsle* is used in the sense of to move backwards, to shuffle, to fidget. V. Dialect Dict. i. v. *arsle*, and *arse*.

They are all our own and there were a comb seck full on 'em (l. 2529). Bang says: "*comb* wohl = *brewing vat* (Halliwell, s. v.) *seck;* so

in beiden quartos; lies *feck full* und vergl. Halliwell, s. v. *feck* etc. Die sippe ist den freunden Dunbar's und Burns' wohlbekannt. Vergl. *heap-full* (= brim-full)." Read: *a coomb-sack full on 'em*. *Coomb* or *comb* = "a dry measure of capacity, equal to four bushels, or half a quarter", and *coomb-sack* = "a sack containing a coomb", v. N. E. D. where *coomb-sack* is illustrated from our play. Even if Murray had not come to the rescue we could not have accepted Bang's explanation, for *feckful* = efficient, powerful, vigorous; cp. N. E. D. i. v. *feckful*; Dialect Dict. i. v. *feckfow*.

For 2578 (notes) read: 2587.

But I'll take my leave on thee with an oh good night Land-lady the Moon is up (l. 2608). This is evidently from a ballad or popular song.

How is't you will we deal with your Accusers? (l. 2618). Bang says: del. *we*. I fail to see on what ground. I am afraid the omission of *we* would spoil both metre and sense.

And I did not dry bang ye all one after another (l. 2235). *Dry bang* may be compared with *dry-beat*, to inflict "dry blows" upon; to beat soundly or severely. Cp. N. E. D. i. v. *dry-beat*, and *dry* a. 12.

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

The Alchemist by Ben Jonson. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by Charles Montgomery Hathaway jr., Ph. D. (Yale Studies in English, Albert S. Cook editor, XVII.) New York, Henry Holt & Co., 1903. VI + 373 pp. 8°.

Die bedeutende gestalt Ben Jonson's hat in den letzten jahren oft die aufmerksamkeit der forschung auf sich gezogen. Man hat sich mit seinen ästhetischen theorien beschäftigt (Aronstein, Reinsch, Grossman, Schelling), seine quellen verglichen (verfasser, Woodbridge, Baldwin, Lumley, Vogt, wozu wahrscheinlich noch eine aus dem jahre 1901 stammende, aber noch nicht gedruckte dissertation der Yale University von A. L. Wright über die quellen der Catilinatragödie kommen wird), besonders eingehend seine maskenspiele betrachtet (Thorndike, Hofmiller, Brotanek), die dunklen punkte seiner literarischen fehden aufzuhellen gesucht (Penniman, Small, Sarrazin), seine wirkung auf andere dichter in England und Deutschland ins auge gefasst (für England Hollstein, Samter, —

bescheidene anfänge, denen sich bald eine Strassburger doktorschrift von Karl Faber[1]) anschliessen wird; für Deutschland Stanger), einige kulturhistorisch wichtigen elemente seiner dramen gesammelt (Brennecke), die autorität der folioausgabe von 1616 geprüft (van Dam-Stoffel) und uns mit einem neudruck der ersten quartausgabe seines ersten lustspiels beschenkt (Grabau).

Dem gebiete der neudrucke gehört auch Hathaway's arbeit an, eine doktorschrift der Yale University. Sie bringt eine sorgfältige wiedergabe des textes des berühmtesten schauspiels Ben Jonson's, "The Alchemist", beruhend auf der folio von 1616, mit den varianten der quarto von 1612 und wichtigeren lesearten späterer drucke und kritischer ausgaben. Besondere schwierigkeiten waren dabei infolge der guten überlieferung nicht zu überwinden, aber es ist gewiss erfreulich, dass wir nun den echten text Jonson's vor uns haben ohne die willkürlichen kleinen änderungen der bisher grundlegenden Gifford'schen ausgabe. Die meiste arbeit Hathaway's ist jedoch nicht in der genauen reproduktion des alten textes zu suchen, sondern in seiner ausführlichen einleitung und in den ergiebigen anmerkungen.

Der hauptwert dieser beigaben liegt in den reichlichen mitteilungen über die geschichte der von Jonson's satire getroffenen kunst des goldmachens und in den zitaten aus zeitgenössischen schriftstellern, die sich auf die alchemie und auf das wunderliche treiben ihrer adepten und anderer schwindler beziehen. Bei der besprechung der vermutlichen literarischen quellen Ben Jonson's ist Hathaway ebensowenig wie ich selbst in meinen quellenstudien zu den dramen Jonson's, Marston's und Beaumont's and Fletcher's (1895) über die schon von Gifford erkannten plautinischen elemente des "Alchemist" hinausgekommen. Übersehen hat er, dass einer der rezensenten meiner studien, der quellensammler Abraham L. Stiefel, Jonson's komödie vermutungsweise mit einem italienischen lustspiel des Bernardino Lombardi in verbindung gebracht hat (cf. Koch's zeitschr. XII, p. 245 f.). Stiefel hat zwar in der zwischenzeit nichts näheres von sich hören lassen, aber der verfasser einer monographie hätte doch gut daran getan auch diese spur zu beachten. Gefördert hat Hathaway die quellenforschung dadurch, dass er eine nicht literarische quellenvermutung

---

[1]) Inzwischen erschienen: »John Wilson's dramen. Eine quellenstudie«. Wiesbaden 1904.

genauer geprüft hat: Gifford's hinweis auf ein zeitgenössisches schwindler-trio, an das Jonson bei der schilderung seines kleeblattes gedacht haben könnte. Er ist dabei zu dem abweichenden ergebnis gekommen, dass der polnische edelmann Laski, der nach Gifford's angaben bei den schwindeleien die rolle eines engels gespielt haben sollte und somit der »feenkönigin« Dol als vorbild gedient haben könnte, von dem verdacht der teilnahme an diesen betrügereien freizusprechen sei. Hathaway selbst sucht dann eine verbindung herzustellen zwischen Jonson's Subtle und einem andern astrologen und quacksalber der zeit, namens Simon Forman. Dass Subtle manche züge dieses mannes erhalten hat, ist durchaus möglich — eine noch weit grössere ähnlichkeit mit ihm scheint mir jedoch eine spätere dramatische wiederholung desselben typus zu besitzen, der schwindler Mopus in dem lustspiel "The Cheats" des John Wilson, eines stark von Jonson beeinflussten dramatikers.

Einen passenden abschluss der dankenswerten einleitung würden mitteilungen über die wirkung des "Alchemist" auf das zeitgenössische drama und eine zusammenstellung der anspielungen auf ihn gebildet haben. Nachträge dieser art sind hier nicht am platze; ich möchte nur noch auf einen merkwürdigen eintrag in die *Stationers' Registers* hinweisen, aus dem man schliessen könnte, dass die *Fairy Queen*-schwindeleien der Jonson'schen gauner den industrierittern der zeit so einleuchteten, dass sie diese spitzbübischen manöver von der bühne in die wirklichkeit zu verpflanzen suchten. Der eintrag lautet: *30. Januarij 1613 . . . A booke called the severall notorious coseynages of John West and Alice West his wife falsely called 'the quene of Phayries' practised both in this citie and many places adjoyning* (cf. Arber's Transcript III, p. 234b). Oder sollten wir in diesem schwindlerpaar die wirklichen vorbilder des alchemisten Subtle und seiner geliebten, der *Fairy Queen* Dol, die im spätherbst 1610 auf den brettern erschienen, zu erkennen haben? Ich weiss nicht, ob West und seine frau auch sonst noch in zeitgenössischen urkunden erwähnt werden; das DNB. kennt sie nicht.

Auch Hathaway's reichliche anmerkungen bieten viel beachtenswertes. Aufgefallen ist mir, dass zu der von Face an Abel Drugger gerichteten frage: *Why, this is strange! Is't not, honest Nab?* (I 3, 432) aus Dekker erklärend zitiert ist: *Nab (in the canting tongue) is a head* etc. (p. 270). An dieser stelle ist

Nab aber doch auch nur die von Face oft gebrauchte koseform des namens *Abel*. gebildet wie *Ned, Nan, Noll (Oliver)* uam. Im übrigen hat sich der herausgeber redlich und erfolgreich bemüht, durch seine erläuterungen eines der hindernisse zu beseitigen, die seiner ansicht nach der popularität Ben Jonson's im wege stehen: die schwierigkeit des lokaltones, die dunkelheit mancher anspielungen auf das Londoner leben und treiben. Einen andern grund der geringeren beliebtheit seines dichters sieht Hathaway *in his very high intellectual level* (Preface p. III). Zum troste derjenigen überwiegend ästhetisch empfindenden leser, die sich trotz alledem mit Jonson's komödien nicht befreunden können, lässt sich eine äusserung eines mannes anführen, dessen geistiger standpunkt gewiss auch ein sehr hoher war, ein urteil Alfred Tennyson's: *I can't read Ben Jonson, especially his comedies. To me he appears to move in a wide sea of glue* (Memoir II, p. 73).

Hathaway's ergiebige, prächtig ausgestattete doktorschrift kann uns ein neuer beweis dafür sein, mit welchem eifer und unter welch günstigen verhältnissen an verschiedenen der amerikanischen universitäten unsere studien betrieben werden.

Strassburg. E. Koeppel.

Adolf Vogt, *Ben Jonson's tragödie "Catiline his Conspiracy" und ihre quellen.* Dissertation. Halle 1903. 57 ss.

In der vorliegenden dissertation gibt der verfasser eine fortlaufende inhaltsangabe der zweiten römischen tragödie Ben Jonson's, *Catiline*, mit ihren quellen. Auf eine tiefere kritik von Jonson's auffassung der tragödie, wie sie sich in diesem stücke und in *Sejanus* kundgibt, lässt sich der verfasser nicht ein; er macht nur im einzelnen auf die schönheiten und schwächen des dramas aufmerksam. In der darlegung der quellen hatten die herausgeber Jonson's, Whalley und Gifford, dem verfasser vorgearbeitet. Er weist dieselben im einzelnen mit gründlichkeit und gewissenhaftigkeit nach. Wir sehen mit bewunderung, welches ungeheure material der dichter hier verarbeitet hat, und wie er trotz aller pedanterie, trotz der philologischen verehrung seiner quellen, die sich am störendsten in den langen und so undramatischen reden Cicero's zeigt, trotz des schweren antiquarischen ballastes doch bis zu dem geiste der zeit, die er darstellt, vorgedrungen ist und uns ein glänzendes bild ihrer verderbtheit und ihrer furchtbaren

grösse entrollt. Seine methode, durch eine masse sorgfältig zusammengelesener einzelzüge die vergangenheit lebendig wieder vor uns erstehen zu lassen, gleicht am meisten der Walter Scott's in seinen romanen, wie denn auch seine historischen dramen ein gegenstück der historischen romane Scott's genannt werden können. Dass das verlorengegangene stück von Chettle und Wilson *Catiline's Conspiracy* eine bearbeitung des gleichnamigen, ebenfalls verlorenen stückes von Stephen Gosson sei, ist eine blosse vermutung Gifford's, die Vogt mit unrecht als tatsache hinstellt. Die darstellung ist ansprechend und gewandt.

Myslowitz (O.-Schl.), März 1904.

Ph. Aronstein.

Thomas Hobbes, *Leviathan; Or, The Matter, Forme and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civill.* The Text edited by A. R. Waller. (Cambridge English Classics.) Cambridge, University Press, 1904. XX + 532 pp. Price 4 s. 6 d. net.

Die Cambridge University Press beabsichtigt unter dem titel *Cambridge English Classics* eine serie von ausgaben klassischer englischer literaturwerke zu veranstalten, die nach einem einheitlichen plan bearbeitet werden und treue wiedergaben der originaltexte darbieten sollen. Der text soll mit peinlicher genauigkeit entweder nach der letzten von dem betreffenden verfasser selbst besorgten oder nach der ersten bezw. zuverlässigsten posthumen ausgabe revidiert werden. Die orthographie (einschliesslich von grossen anfangsbuchstaben und kursivdruck) und die interpunktion der originalausgaben sollen unverändert beibehalten, nur die altmodischen typen von *j, s, u* etc. durch moderne ersetzt werden. Anmerkungen, ausser textkritischen und bibliographischen, sind bis jetzt nicht vorgesehen. Der hauptzweck der ausgaben ist, dem leser einen möglichst getreuen ersatz für das original zu liefern.

Als erste dieser ausgaben liegt uns heute Hobbes' staatsrechtliches hauptwerk *Leviathan* vor. Der herausgeber, A. R. Waller, legt den text der originalausgabe von 1651 zugrunde, führt aber im vorwort und in einem appendix die wichtigsten abweichungen der späteren nachdrücke auf. Der druck ist nach den oben genannten regeln sorgfältig überwacht. Die in der

originalausgabe hinter dem inhaltsverzeichnis zusammengestellten druckfehler sind im texte berichtigt. Auch sonst sind einige zweifellose druckfehler korrigiert, aber durch eckige klammern bezeichnet. Verschiedene berichtigungen von interpunktionen sind im vorwort verzeichnet, wo auch auf einige andere textverbesserungen hingewiesen ist, denen keine blossen druckfehler zugrunde liegen. Es will uns scheinen, als ob mindestens im letztern falle entsprechende vermerke in fussnoten zu den betreffenden stellen selbst wünschenswerter gewesen wären. S. VII, z. 4 des vorworts muss es 'p. 2, l. 34' statt 'p. 1, l. 34' heissen. Die paginierung der originalausgabe ist mit recht in eckigen klammern angegeben, ein dankenswertes eigennamen-verzeichnis dem ganzen angehängt.

Die ausgabe eröffnet die neue reihe würdig. Wir wünschen dem nützlichen unternehmen raschen fortgang.

Heidelberg, 28. März 1904. J. Hoops.

Richard Ohnsorg, *John Lacy's »Dumb Lady«, Mrs. Susanna Centlivre's »Love's Contrivance« und Henry Fielding's »Mock Doctor« in ihrem verhältnis zu einander und zu ihrer gemeinschaftlichen quelle.* Rostocker dissertation. Hamburg 1900. 60 ss. 8°.

Unter den stücken Molières, die ins Englische übertragen worden sind, befindet sich auch der *Médecin malgré lui*[1]). Von den englischen bearbeitungen des französischen stückes liegen vor Lacy's *The dumb Lady* (Edinburgh und London 1672), *Mrs. Centlivre's Love's Contrivance, or Le Médecin malgré lui* (London 1703) und Fielding's *The Mock Doctor, or The dumb Lady cured* (London 1732); die genauen titel dieser ausgaben giebt Ohnsorg auf s. 8. Die biographien der drei bearbeiter behandelt der verfasser s. 9 f. nach den angaben der *Biographia Dramatica*. Über Fielding's dramatische werke handelt noch be-

[1]) Molière's *L'Avare* wurde bearbeitet von Thomas Shadwell (1672), John Thurmond (1727), J. Ozell (1732), Henry Fielding (1733), J. Hughes (1735) und Michael de Boissy (1752); vgl. Franz Crull, *Thomas Shadwell's (John Ozell's) und Henry Fielding's Komödien »The Miser« in ihrem verhältnis untereinander und zu ihrer gemeinsamen quelle.* Rost. diss. 1899.

sonders F. Lindner[1]), der auch dessen *Tom Thumb* herausgegeben hat[2]). Bevor der verfasser zu dem inhalt der bearbeitungen übergeht, druckt er s. 12 und 13 eine tabelle ab, aus der die korrespondierenden personen der drei stücke leicht ersichtlich sind. Die inhaltsangabe der bearbeitungen umfasst die seiten 13—43 incl. Das scenarium s. 44—46 incl. dient zur genaueren orientierung. S. 47 werden die abweichungen der drei Bearbeiter von Molière behandelt.

Lacy hat in seinem stück sechs wesentliche änderungen eingeführt. Er fügt die person des squire Softhead hinzu, er lässt Isabel auch bestraft werden, er führt das verhältnis zwischen Jarvis und Isabel ein, er lässt Olinda nicht nur stummheit, sondern auch wahnsinn heucheln, er führt den pfarrer Othentick neu ein und lässt die trauung auf der bühne vor sich gehen, er belohnt Martin am schluss.

Mrs. Centlivre hat vom französischen original im ganzen nur vier punkte aufgenommen: den streit Martin's mit seiner frau und das dazwischentreten einer dritten person, auf die dann beide ehegatten losfahren, Martin wird von Bellmie für eine list benutzt, Lucinda's list, Martin wird auf veranlassung seiner frau zum arzt geschlagen. Alles andere ist im ganzen erfunden. Auch Mrs. Centlivre hat, wie Lacy, eine komische hauptfigur, Sir Toby Doubtful, eingeführt.

Fielding schliesst sich viel enger an das original an als die beiden anderen bearbeiter, die schliesslich das französische stück nur als grundfabel ihrer werke benutzen. Der *Mock Doctor* ist eher eine übersetzung mit einigen zusätzen und auslassungen als eine bearbeitung des *Médecin malgré lui* zu nennen. Der ganze charakter des dreiaktigen französischen schwankes ist durch die einlage von neun meist coupletartigen liedern verändert. Dass Fielding's sprache viel anstössiger ist als die Molière's, ist ihm nicht zum vorwurf zu machen; er trug nur dem geschmack seines publikums rechnung (vgl. Lindner, Henry Fielding's dramatische werke etc. s. 163). Bei Fielding suchen die diener zum unterschiede von Molière einen ganz bestimmten arzt, dessen namen sie vergessen haben. Den charakter der Dorcas (frz. Martine) hat er dadurch

---

[1]) *Henry Fielding's dramatische werke.* Leipzig u. Dresden 1895.

[2]) Fielding's *Tom Thumb.* Mit einleitung herausgegeben von Felix Lindner. (Englische textbibliothek. Hrsg. v. Johannes Hoops. 4.) Berlin, Emil Felber, 1899. 111 ss. 8°.

gehoben, dass er sie aufrichtige reue verspüren lässt über das, was sie ihrem manne angethan hat, die gestalt des Gregory wird uns damit zu gleicher zeit wesentlich sympathischer gemacht. Die 13. scene, in der sich Gregory seiner frau gegenüber als französischer arzt ausgiebt, um ihre treue zu prüfen, ist ganz neu eingeführt, auch die figur des dr. Hellebore ist freie erfindung Fielding's. Lindner (a. a. o. s. 67) hat darauf hingewiesen, dass Fielding keinen der leute niederen standes dialektisch reden lässt, wie Molière z. b. den Lucas.

Im allgemeinen hat sich Fielding nur sehr wenig von seinem original entfernt; wo es nötig ist, passt er sich aber den englischen sitten an; überall zeigt er sich als mann von geist und dichter.

Ohnsorg hat durch seine studie gerade so wie Crull (vgl. oben) nachgewiesen, wie viel das englische drama dem französischen verdankt, das von den englischen schriftstellern in der ausgiebigsten, wenn auch oft wenig geschickten weise benutzt worden ist.

Doberan i. M. O. Glöde.

Franz Crull, *Thomas Shadwell's (John Ozell's) und Henry Fielding's Komödien »The Miser« in ihrem verhältnis unter einander und zu ihrer gemeinsamen quelle.* Rostocker dissertation. Rostock 1899. 72 ss. 8°.

Der grosse einfluss des französischen Dramas, besonders der komödie, auf die bühne der restauration ist längst erkannt und in einzelabhandlungen, sowie in litteraturgeschichten zur darstellung gebracht worden [1]). So rief Molière's charakterkomödie *L'Avare,* die zuerst am 9. Sept. 1668 im Théâtre du Palais Royal aufgeführt wurde, wenige jahre später in England eine reihe von übersetzungen oder nachahmungen hervor. Die *Biographia Dramatica*

[1]) Vgl. Rapp, *Studien über das englische theater.* Herrig's archiv bd. XIX bis XXII. — Krause, *Wycherley und seine französischen quellen.* Dissert. Halle 1883. — Hartmann, *Einfluss Molière's auf Dryden's komisch-dramatische dichtungen.* Dissert. Leipzig 1885. — Bennewitz, *Molières einfluss auf Congreve.* Dissert. Leipzig 1889. — Wülker, *Geschichte der englischen litteratur.* Leipzig u. Wien 1896. S. 351 ff. — Hamelius, *Die kritik in der englischen litteratur des 17. u. 18. jahrhunderts.* 1897. S. 31 ff.

giebt sechs englische bearbeitungen des Molière'schen *L'Avare* an, von denen uns besonders die folgenden interessieren:

a) *The Miser.* Com. by Thomas Shadwell 4to 1672. This play, by the author's own confession, is founded on the *Avare* of Molière, which is itself also built on the *Aulularia* of Plautus. Shadwell however has by no means been a mere translator, but has added considerably to his original.

b) *The Miser.* Com. by J. Ozell. 12mo 1732. This is nothing more than a literal translation of the celebrated French play of Molière, from which all the above-mentioned pieces have been borrowed. Prefixed to it are some strictures on a new translation of Molière just then published.

c) *The Miser.* Com. by Henry Fielding. 8vo 1733, 1744. This play was acted with great applause at the Théâtre Royal in Drury Lane, and is the piece which now continues to be performed occasionally. It has, as Mr. Murphy observes, the value of a copy from a great painter by an eminent hand.

Weiter führt der verfasser noch stücke an von John Thurmond (8vo 1727), von J. Hughes (12mo 1735) und von Michael de Boissy (12mo 1752, übersetzung aus dem französischen). Ausserdem giebt es noch drei bearbeitungen, die aber nicht direkt auf Molière'sche vorlage zurückweisen. Von den drei oben mit vollständigem titel angeführten bearbeitungen scheidet für die vorliegende untersuchung die von Ozell aus, da der Text in den grösseren deutschen universitätsbibliotheken nicht vorhanden ist.

Die abfassungs- und aufführungszeit des Shadwell'schen *Miser* bestimmt der verfasser nach den zeitgenössischen angaben ziemlich genau. Er ist vielleicht noch im Dezember 1671, jedenfalls aber im anfang des jahres 1672 aufgeführt worden; im druck erschien das stück 1672. Als quelle lag dem verfasser der französische originaltext vom jahre 1669 vor. Um ein klares urteil über die bearbeitung Shadwell's zu gewinnen, vergleicht Crull den gang der handlung des *miser* mit der des Molière'schen *L'Avare* (s. 14—36). Ein darauf folgender vergleich beider stücke in bezug auf die composition (s. 37—46) fällt sehr ungünstig für Shadwell aus. Er bleibt in jeder beziehung weit hinter dem französischen vorbilde zurück. Shadwell's komödie, die eher posse oder farce zu nennen ist, kann keinen anspruch auf irgend welchen litterarischen wert machen und ist nur insofern von interesse, als sie einen weiteren

beitrag zu dem gesamtbilde des dramatischen geschmackes und der anschauungen nach der restauration bietet.

Als Fielding seine dramatische laufbahn begann, war Molière auf der englischen bühne längst eingebürgert. Wenn man den gang der handlung in beiden komödien und ihre komposition vergleicht, so ist man durchaus berechtigt, Fielding's bearbeitung dem *Avare* Molière's an die seite zu stellen. Die untersuchung zeigt ferner, dass von einer bedeutenden beeinflussung Shadwell's auf Fielding bei der abfassung seines *Miser* nicht die rede sein kann. Fielding hat jedenfalls Shadwell's *Miser* gekannt, es lassen sich auch bei der analyse der stücke einige gleiche änderungen der vorlage bei Shadwell und Fielding nachweisen, aber diese sind im hinblick auf die ganze anlage der beiden stücke so nebensächlicher art und auch so verschieden in der ausführung, dass an eine abhängigkeit nicht zu denken ist. Shadwell arbeitet ohne jegliche kritik; er übernimmt die meisten scenen des *Avare* und fügt derb-sinnliche anspielungen, sowie eine reihe possenhafter züge hinzu. Fielding dagegen hat mit feinem verständnis erkannt, dass der stoff Molière's eine solche behandlung nicht verträgt. Er lässt die Molière'sche grundidee klar hervortreten, und nur an den stellen, wo schwächen in der anlage des *Avare* zu erkennen sind, greift er in den gang der handlung ein, und diese änderungen zeigen seine meisterschaft als selbständig schaffender und denkender Künstler. Die am schlusse (s. 69—72 incl.) beigegebene tabelle veranschaulicht, wie die einzelnen Scenen des französischen originals in den beiden englischen bearbeitungen ihre entsprechung finden.

Die interessante studie bietet einen willkommenen beitrag zur Erkenntnis der dramatischen erzeugnisse aus und nach der restaurationszeit in England.

Doberan i. M. O. Glöde.

H. Rautner, *Georg Lillo's 'The Christian Hero' und dessen Rival Plays.* Eine studie zur vergleichenden literaturgeschichte. Beilage zum neunten jahresbericht der kgl. Luitpold-kreisrealschule in München. Ostern 1900. 39 ss. gr. 8°.

Der verfasser hat die reiche Skanderbeg-literatur gründlich studiert und überaus wertvolles material aus den bibliotheken von Berlin, München, Göttingen, Wolfenbüttel, Dresden, Wien, Brüssel,

Gent, Antwerpen, Amsterdam, Madrid und Stockholm zusammengetragen. Die untersuchung ist so peinlich genau geführt, dass man die resultate kaum bezweifeln kann.

Merkwürdig ist es, dass bei der verhältnismässig geringen zahl von poetischen darstellungen, welche das leben und die taten des unter dem namen »Skanderbeg« einst vielgefeierten Albanesenfürsten Georg Castriotas (1404—1467) in England fanden, gegen die mitte des achtzehnten jahrhunderts drei englische dichter nahezu gleichzeitig denselben stoff aufgriffen und den Epirotenhelden zum mittelpunkte ihrer dramatischen schöpfungen machten. Im jahre 1733 erschien ein drama *Scanderbeg*, tragedy by William Harvard, 1747 *Scanderbeg; or Love and Liberty*, tragedy by Thomas Whincop. Zwischen beide fällt der zeit der veröffentlichung nach George Lillo's *The Christian Hero*, tragedy 1735, London — 8°. Whincop's tragödie wurde nie aufgeführt, war aber nach Davies schon 1733 im manuskript fertiggestellt [1]). Harvard's stück wurde am 15. März 1733 und Lillo's '*Christian Hero*' am 13. Januar 1734 zum ersten male aufgeführt. Diese drei rasch aufeinanderfolgenden bearbeitungen desselben stoffes müssen um so mehr auffallen, als sich die stücke auch inhaltlich sehr gleichen. Whincop und nach dessen tode sein verleger haben nun behauptet, die beiden andern bearbeiter hätten in Whincop's drama vor dessen veröffentlichung widerrechtlich einblick genommen und hiernach ihre eigenen stücke verfasst. Dieser vorwurf darf nun aber nicht auf George Lillo, dem schöpfer des bürgerlichen trauerspiels, sitzen bleiben, dessen tadelloser charakter über allem zweifel erhaben ist. Der verfasser hat also das gegenseitige verhältnis der drei '*rival plays*' zueinander wie zu ihren quellen geprüft, um so die frage zu lösen.

Thomas Whincop's stück (inhaltsangabe s. 7—14 inkl.) ist eine in den 4 ersten akten geschickte bearbeitung von Mlle. de Laroche-Guilhem's roman *Le Grand Scanderbeg* (Amsterdam 1688). Schon 1690 finden wir eine übersetzung dieses romans im Englischen vor unter dem titel *The Great Scanderbeg, a novel, done out of French.* Für die schnelle und auch anhaltende beliebheit dieser übertragung zeugen die beiden neuauflagen der-

[1]) So bei Genest, *Some Account of the English Stage* IV 227. Der verfasser berichtigt diese von Genest referierte angabe Davies' dahin, dass nach T. Seccombe (DNB. vol. LXI) Whincop bereits ende August 1730 starb; dieses jahr ist somit spätestens die abfassungszeit des dramas.

selben aus den jahren 1721 und 1729. Whincop's stück teilt mit Mlle. de Laroche-Guilhem's roman im allgemeinen die gleichen vorzüge, den raschen gang der handlung und eine reihe hochdramatischer momente, aber auch den mangel hinsichtlich der charakterisierung.

S. 17 ff. gibt Rautner den inhalt von George Lillo's *The Christian Hero* an. Ausser A. W. Ward's artikel über Lillo im Dictionary of Nat. Biogr. (vol. XXXVI p. 253 f.) hat das drama eingehendere würdigung gefunden bei L. Hoffmann (George Lillo [1693—1739], Diss. Marburg 1888) und Alois Brandl (zu Lillo's »Kaufmann von London«, Seuffert's viertelj. f. litg. III p. 47 ff.). Rautner weist nun entgegen seinen vorgängern nach, dass auch Lillo nach dem roman der Mlle. de Laroche-Guilhem arbeitete, nicht nach Chevilly's romanhaftem werk *Scanderbeg, ou les Aventures du Prince d'Albanie* (1732); auch weist er eine benutzung von Hughes' *Belagerung von Damaskus* gegen Brandl zurück. Die gemeinsame quelle erklärt vollständig die übereinstimmung zwischen Whincop und Lillo; an ein plagiat ist nicht zu denken. Die Lillo's werk voraufgeschickte, oft mit ihr zusammengebundene abhandlung *A Brief Account of the Life and Character of George Castriot, King of Epirus and Albania, commonly called Scanderbeg. Inscribed to the readers of the Christian Hero* schreibt der verfasser einem Lillo sehr nahe stehenden freunde zu, der durch die historische einführung den erfolg des dramas heben wollte. Die hauptquelle ist jedenfalls Andr. Cambini's geschichtswerk *Delle Origine de Turchi et imperio degli Ottomani* (zuerst 1529) erschienen.

Harvard's stück (s. 28 ff.) ist sehr wahrscheinlich nach Chevilly's *Aventures du Prince d'Albanie* (1732) geschrieben. Während Whincop's und Harvard's stücke einfache liebesdramen mit glücklichem ausgange sind, in denen erst in zweiter linie freiheit und glauben zu worte kommen, gipfelt Lillo's stück einzig und allein in der verherrlichung von religion, freiheit und vaterland. Den unmittelbarsten einfluss des französischen idealromanes zeigt Whincop's drama; Lillo's *The Christian Hero* enthält gleichfalls eine reihe der dem roman von Mlle. de Laroche-Guilhem entlehnten motive in freier bearbeitung, verrät daneben aber auch, im gegensatze zu den beiden 'rival plays', ein sorgfältiges studium der geschichte. Es ist wahrscheinlich, dass Lillo Harvard's stück gekannt hat und diesem wenigstens eine wirksame unterredungs-

szene entnommen hat. Der vorwurf des plagiats an Whincop seitens Lillo's und Harvard's ist durch Rautner's studie endgültig zurückgewiesen.

Doberan i. M. O. Glöde.

Alfred Ainger, *Crabbe.* (English Men of Letters.) London, Macmillan and Co., 1903. VIII + 210 pp. Price 2 s. net.

A fresh and graceful bit of homage to the memory of Crabbe lies before us in the pages of a polished and well-known preacher. Though full forbearance may by this time be claimed for a shepherd who sang but did not always feed his flock, it is perhaps not well to overlook the danger (so clear to Novalis) that underlies such handling of common-life as less a struggle than a scene. But Crabbe is so notable in his own realm and has been so long overshadowed, that it is well to be once more reminded of him: most of Canon Ainger's treatment of his life and writings is a model of well-pressed matter and form.

Crabbe's hidden years were coaeval (1754-1832) with the golden phase of German letters, the long work-day of Goethe. His father had been a tax-collector on the sea-coast; he owed his chief chance in life to Burke; he settled down as a clergyman and is boand up chiefly with Suffolk. Although he had charges elsewhere and paid visits to the capital the matter of his verse came first of all from the country-life and landscape of East Anglia. No English poet is more Dutch-like (in the sense of the Dutch genre-painters) in his neatness as well as his limitations.

There is room for dispute with Canon Ainger when he hints at comparison between Crabbe and the great landscape-painter Frederick Walker (pages 99 and 133). Surely Walker by his gifts of vision and pancy and pathos (cut short before their time) must be ranked with quite another school: such pictures as the "Plough" and "House of Refuge" soar beyond level life and red earth. The new social spirit (which found its expression in Millet for instance) was something of which Fox alone among all Crabbe's friends had much grasp: there is scarcely more trace of it in Crabbe than in A. van Ostade: perhaps the "fisher-boy" by F. Hals, (the most modern of the old Dutch) is the first foretype of the dawn that broke on the world with French storm-clouds and fire-showers in Crabbe's middle-life.

Crabbe's first fame was perhaps due to the same cause as the sale of *Jörn Uhl* in Germany last year; what is called "Bodengeruch" or fresh scent of the soil. To such as are familiar with his neighbourhood the charm is usually deepened: he brings back faces from childhood more like reality than dreamland: he paints men and women as they were without much glimpse of the ideal. He was less of a philosopher than Storm, less sunny and hopeful than George Sand. He never seems to have doubted the Christian scheme as learnt it; high crities and monists did not blossom in those days; but his piety was scarce mystical or saint-like. The great wave of enthusiasm bound up with Wesley and Whitfield did not carry him along with it: his sermons were orthodox and barren (page 67) less moist with morning-dew than soft sleep. One of his hymns may be cited as showing his temper of mind:

"Pilgrim burdened with thy sin,
Come this way to Zion's gate;
There, till Mercy let thee in,
Knock and weep, and watch and wait."

Great changes came over England — social, political, and religious — in the years that followed his death, and Crabbe's fond readers became few. Perhaps the spirit of advance (as portrayed in the first *Locksley Hall*) was making men restless and forgetful of such still life and old nooks. But the fact that so subtle and speculative a leader as Newman was fond of him outweighs much common neglect. Though the hymn just cited falls short of "Lead kindly Light" and he never bade foes "vanish into space", the great Cardinal could prize his witness to "Erbsünde" and man's wants as drawn from cases the least complex. Abaissez-vous; kneel in snow and ice; toiling earth needs saints and starlight; you are young, our years are old. Even such as do not answer the riddle of life in the same way can grasp this "Wahlverwandschaft" and its cause.

D. G. Rossetti took delight in the human element in Crabbe's tales, but the inner psychical link is hard to analyse straight off. Perhaps Crabbe's knowledge of wild-flowers and glimpses of landscape as a back-ground seized him as much or more than his "warm tears" and "touches of things common": there is no doubt which bears the palm for wealth of fancy and deep feeling. A great gulf is fixed between the outburst

"I feel his absence in the hours of prayer
And view his seat and sigh for Ashford there"

and the magical lines from the tale of poor butcher Berold in the *White ship*:

"He was a prince of lust and pride,
He showed no grace till the hour he died.
When he were king he oft did vow
He'd tie the peasants to their own plough:
O'er him the waves plough their furrows now.
I know not where his soul did awake
But I saw him die for sister's sake."

Sisters have a way of asking: "Well was he a true poet?" If we crave creative gifts and spiritual vision and high art the answer cannot be doubtful: by the side of the *Paradiso* and *Faust* Crabbe wrote no poetry at all. Nor does he fairly rank with those who not being of the greatest have gladdened the afterworld with sunshine or golden style or glowing zeal. He bears no music from distant-hills and his thistles do not bring forth garden-roses. He belongs to the "tiers état" (if such cold coinage may be copied) he speaks for rather a large class: he was a realist long before Sudermann.

One further point may be noted. No one who has lived in East Anglia and travelled in Holland and Schleswig-Holstein can fait to be struck by the resemblance in the life and temper of the common folk: in fact "racial antagonism" is one of those latterday myths with which the world has been burdened. It is strange that Fox should have been reading a tale of Crabbe in his last illness (page 94) just after he had carried the abolition of the slave-trade as leader of the British House of Commons. It is strange that measure should have proved the source of long schism and trouble in a new and distant British possession: it is no less sure, that the growing influence of letters and schools will help to "heal the old death-wounds and renew the old right". There is something changeless in peasant-life and no idyllist links ages and broken branches of an old race more clearly than Crabbe.

Lugano, December 22. 1903.

Maurice Todhunter.

C. K. Chesterton, *Robert Browning*. London, Macmillan & Co., 1903. Price 2 s. net.

This fresh volume of *English Men of Letters* is not fault less but bright and readable and suggestive. It has indeed too much straining after effect, too many doubtful and sweeping statements, too much epigram and paradox; it is more of an impression than an account; it turns away here and there at tangents from the matter in hand. Yet it is none the less tasteful and in close sympathy with the poet; even where protest is stern it is still pleasant to read; the strength of the writing itself may rouse a rare longing for more detail in the case of a life that was certainly social and eventful beyond most. No one will question the statement on page 186 that Browning though a poet would have relished the "rowdiest waggonette of trippers" more than the green wayside field.

The life and personality of Browning can scarcely be severed from his writings any more than Milton's in past days: our views of the two poets are so deeply rooted in their ethical tone and the causes which were a part of their whole lives. As the friends of dead despots are few the after-world cherishes the champions of sane and sober revolt sometimes more than such singers as lived purely for their art; in these two cases love of freedom went back to old puritan instincts; the brightness of midday was followed by a rich sunset and afterglow. No lines of Browning are more typical than his reproach to "the lost leader", the old Lakist who forsook the hopes of his youth and put "a ribbon in his coat" and became a staunch Tory and laureate.

Italy was Browning's second country not a mere dream-land of the dead: he did not simply absorb, he experienced its letters and its art. Besides spending half his life there and dying in the sea-city whose past one of his best poems calls back, he bore his part in the great struggle of which Cavour was the brain. Thus it is comical to read (page 90) that a telegram was kept back from him on the frontier on account of his well-known views; many schoolgirls were at one time familiar with his wife's bit of homage to Napoleon III at Solferino; the mother of the present king of Italy still knows his poems by heart. Those were the palmy days for the spread of liberal ideas before reaction had set in: like certain scholars of Hegel he believed firmly in growth and the march of man to a bright goal: no one could ever have

been less of a pessimist or "grübler" as is said. His breezy cheerfulness in sweeping doubts and phantoms away suggests Gustavus Adolphus stirring small princes to fresh zeal; even in writing of the East in "Saul" it is the grand joy of life and not the old mystery that stirs him.

This brings us to the essence of his whole genius and art such as *Dramatic Lyrics* or *Men and Women* disclose it; the writer deals with it ably on pages 48 and 50. To put it in a few words: he was a lover and a realist and a man of health; with strong sensuous perceptions he was not enslaved by any sense; with the keenest delight in little things (gloves and garden-leaves and hair) he did not lose grasp of larger issues; at once heroical and wise he was able to blend love of earth with hunger after righteousness and the unseen. The story of Stein in his old-age thrilled by the beauty of the Lahn and weeping in the golden sunshine at the thought of loveliness beyond would have summed up his standpoint: this wondrous earth in ilself was a type and a foretaste and a proof of a world more spiritual and perfect.

Three typical morsels may be cited for such readers as are less familiar with his whole tone than his countrymen.

1.

Yes you like a ghostly cricket creaking where a house was burned,
Dust and ashes, dead and done with, Venice spent what Venice earned.
The soul doubtless is immortal where a soul may be discerned.

As for Venice and her pleasures merely born to bloom and drop
Here on earth they bore their fruitage, mirth and folly were the crop;
What of soul was left I wonder when the kissing had to stop.

2.

Morning's at seven
The hill-side's dew-pearled;
God's in this heaven
All's right with the world.

3.

I loved you Evelyn all the while
And my heart was full as it could hold;

There was room and to spare for the frank young smile
And the lip's young red and the hair's young gold.
So hush I will give you this leaf to keep,
See I shut it inside the sweet cold hand:
There there is our secret, go to sleep
You will wake and remember and understand.

His technique was nevertheless at times as rugged as his gift of conception and he wrote (as must be said) too much. His dramatic gifts were superb in some ways yet his close friend Macready backed out of his part in the perfomance of *A Blot on the Scutcheon* (page 53). If he was the greatest mental force in modern poetry since Goethe he was not the sweetest of singers; perhaps he ought to have spent all his years on a masterpiece. Like Wordsworth he is burdened by baggage; like Schiller he had his failures and defeats. At first sight Browning and Schiller involve such a clash that no critic might seem susceptible of both; the one was as subtle and phosphorescent as the other obvious and naive. Yet both sang of freedom and home and toil and womanhood and art; both were "curious about God" and lived much in the unseen; both set moral flames aglow; both left a good deal that is not as fresh as the pearl-dew of morn. The lawless star-gazing Wallenstein would have been of strange interest to both; Browning might have rendered his complex spiritual arms with more insight and red fury and cold steel; but his finger was not firm enough on the pulse of the common world to compose so stirring and lasting a stage-play.

Mr. Chesterton's analysis of Browning's philosophy is on the whole less searching and lucid than his account of his art; he does not get down to the root and reason of it all. A great bishop once said it was the duty of a poet to interpret fresh spiritual truths; Browning he thought had interpreted them more than any poet of his age. Perhaps Treitschke's criticism of Strauss in the fourth volume of his history puts the lesson of "Christmas-Eve and Easter-Day" in plain prose: the idea of a Man-God is rooted in the depths of the soul and explains the riddle of man and life best: no prophet, no Cæsar had brought back such youth and such dawn to tired earth. Mrs. Orr on the other hand thought him more a Theist than a Christian in the sunset of his workday; perhaps she was narrowing the usage of words and shutting out his school. He seems to have been as tolerant as

Spinoza of complex passions and hues; he saw more of godhead in all men than such as crave constantly for a healer to wash the wound that lurks somewhere; the rain and the clover at times spoke more to his soul than dead wonders and old books. Clearly he went further from the past than his old and loyal friend who sang of chivalry and island-vales and churchbells; yet no less honey has been taken by priests of all colours from his hive. One of Mr. Meredith's poems *Martin's Puzzle* attacks the problem of pain in Browning's way; there is reason at the root of things and seeming discords make harmony when the notes fit well together. Yet Mr. Meredith who resembles Browning in richness of fancy and certain psychical gifts (in spite of page 156) bids us look skyward less and cling more lovingly to earth (even in our prayers) as may be seen.

One great quality of Browning may be noted just here; his vast knowledge of the arts of painting and music and sculpture of old cities and buildings which crops up so constantly in his work. Such famous phrases as "The C major of Life", "On Earth the imperfect arch, in heaven the perfect round", "She that stoops with lilies in the Louvre", "You die there's the dying Alexander", may be cited as samples. Like D. G. Rossetti he defied the old canons which detach the right usage of each art; as with the De Goncourts we can trace much of his wordpainting to the gems and busts and household treasures around him. The defect of that quality is this: we sometimes feel we are looking at a tapestry rather than a scene; even his rare roses and orchids are less lovely to some eyes than the plain flowers of the wood. With all his vigour he reminds us of a graceful drawing room as certainly as Scott and Byron remind us of hills and heather and the sea.

To come to a few points of dispute. Surely a good many optimists have found other basis for their hopes than the idea of original sin (page 21). As greatness must be measured by results it is surely wrong to call Strafford with his brilliant failure one of the greatest men ever born in England (page 29). To compare Byron to Robinson Crusoe (page 43) is to say the least thin and misleading; no poet has ever been more social a force. Browning was certainly a great love-poet, but to call him the finest of the world (page 49) in that field says too much; the shades of Sappho and Heine might throw a few flowers in his face. The account

of liberalism on page 86 is somewhat flimsy and partial; the side-hit at Prussian arms two leaves later is far from being just; the learned and imaginative sovereign who then sat on the throne did not "avoid beauty" or look on "life as a machine". Such as dislike spiritualism will regret that the subject should be dragged in four times without need; the writer admits that Browning (page 113) was not fond of its purveyors. Perhaps the old puritan bias (page 114) against Catholicism which lingered (however faintly) in him always was more a joyous symptom of health than a mental lack of wide grasp; he certainly never approaches the bitterness of one or two epigrams witten by Goethe in Venice. To remember Walt Whitman six times (pages 21, 43, 49, 114, 165, 184), real poet as he is, in a book that is not concerned with him shows charity of heart; it seems like singing six masses for the rest and peace of his soul.

Better books are not possible than those on Milton or Burke (for example) which made this series so famous. We are perhaps still too near to Browning to risk a settled sentence on his work, and Mr Chesterton has sometimes not said the last word. He has given us too much of an essay and too little of a guide; the burden of a fuller achievement is still left for some one else. Yet many may turn to these pages to freshen their impress of the poet; with all their flashes of insight they are born of a critical mind not lacking in reverence and love.

Lanzo d' Intelvi, August 1903.

Maurice Todhunter.

Sir Leslie Stephen, *George Eliot.* (English Men of Letters, New Series.) London, Macmillan & Co., 1902. 213 pp. 8°. Price 2 sh. nett.

Readers who were growing up at the time of George Eliot's death in 1880 were able to feel, during the next ten years, the turn of the tide in her reputation. To those who took her as an accepted classic and to her elect and vowed admirers she long remained as "a sea-mark, standing every flaw". Among the older, serious, Progressives were many for whom the stark and arid forms of philosophical radicalism would not serve, while they could not bear the force-worship of Carlyle, that seemed so considerably to mar and muddy his care for righteousness. The

orthodox Comtist cult had its tyrannous absurdities. But the Comtist temper, the "passion for humanity", of which we now hear so much less, probably because there is less of it, and which even if it were hopeless is not absurd, struck far into English liberalism; and to the more literary agnostics, and others who had nothing to say to the churches either "free" or established, it appealed as a practical religion. Of this religion George Eliot seemed the predestined artist; for she avoided formularies, had a deep "intelligence of the heart" and a high if tense enthusiasm, and was nearly the only English novelist with any philosophic system or at least philosophic training, at all. Who, indeed, should aptly profess the "religion of humanity" if not a woman, and one of her temper? It might seem that a book like "Middlemarch" contradicted the hopefulness of the creed, shewing as it did the human life of certain classes, faithfully perhaps, yet chiefly as a discouraging desert, of which the sparse fresh pools were more and more wasting into the sand. George Eliot night have replied that the moral was that we should all husband the springs and learn the art of irrigation. In any case, she found votaries among the finer, if not the most practical and powerful, group of English liberals. Her last and only good biographer, Sir Leslie Stephen, inherits from the philosophic radicals themselves their strong-headed eighteenth-century sense and their agnostic attitude, while he has a larger share of literary knowledge than they, and understands well, if not wholly partaking in, the special sensibility and hopeful aspiration of George Eliot's more private followers. A masculine, judicial moralist, in whom a slight rigidity and want of colour is set off by humour, he is eminently the man for his task. But his best credential is that he judges his authoress by her craftsmanship and human insight, not by her creeds and doctrines, which blind him in no degree as they partly blinded both her friends and her detractors. For this reason he is her best critic.

Since 1880 our fiction has gone forward, not on George Eliot's lines, for she founded no school, but on lines alien to hers. The modes of analysis, the temper of philosophic gloom or of susceptiveness to beauty, have become different. To this bear witness the later tales of Mr. Thomas Hardy and Mr. Henry James, and all the influences coming from France or Scandinavia. Therefore George Eliot suffers under the usual law that any

elements of doctrine or system, which at once belong merely to her set and generation and are imperfectly mastered by her art, stand out more and more as inorganic. And as such faults obtrude in her later books, and especially in *Daniel Deronda,* they have served, unjustly, to block the way in appreciating her earlier ones. In these they are only peering out, but seem, in the light of the sequel, greater than they really are. Fiction, moreover, has been touched by the change in the moral and political temperature so sensible in the last twenty years. George Eliot is perhaps the most eminent victim: her fame has ebbed in somewhat close coincidence with that change. The present phase of force-worship — roughly to be compared to Carlyle's with the zeal for righteousness left out — is plain enough in public affairs, and it has naturally coloured letters also and criticism. To some extent George Eliot challenged such a revulsion by the sometimes heavy solemnity, the almost stifling moral tightness, of her attitude; by the lack of the free, gay, irresponsible touch that seems to mark the great novelists, who are usually men. Some persons were ready soon enough to resent these faults. The epigrams of that true poet but jaunty judge, the late Mr. Henley, who has to answer for a passing school of rather common, pseudo-virile criticism, were reprinted in his *Views and Reviews* of 1890, and found an echoing crackle. There we hear that George Eliot's was "the Death's Head Style of Art"; that her male heroes were "heroes of the divided skirt" and "governesses in revolt"; and she herself the "fruit of a caprice of Apollo for the Differential Calculus". It is not only the grave readers of *Englische Studien* who may wonder what all that meant. Mr. Stephen shews us, in more pointed as well as saner speech, the grain of truth in it though Grandcourt, Lydgate, Tulliver, all make the judgment one-sided.

> "One is always conscious that her women are drawn from the inside, and that her most successful men are substantially women in disguise. But the two sexes have a good deal in common: and in the setting forth some of the moral and intellectual processes which we can all understand, George Eliot shews unsurpassable skill." (p. 204.)

This digression on the history of George Eliot's fame may be excused as throwing into relief the excellence of the book before us. Mr. Stephen had acquaintance with her and her

friends; he speaks in perfectly natural tones of the perfectly natural union with Lewes; he casts, with tried skill, the material, a trifle tiresome, of her life and letters into an attractive story, into easy-moving prose, — subdued and what artists call "gray", but instinct with quiet life. His story well brings out how the best work of George Eliot came from a stratum that lay far below her painful culture and excogitated doctrine, — though it is true that this doctrine was also the voice of her heart: it came from her young experience of the uncultured, untheorising midland and middle classes, which were just being tinged by the very ideas that enabled George Eliot to escape and judge them, without causing her scorn or forget them.

> "The world of 'Adam Bede' clearly is the world of her first years, harmonised by memories and informed, no doubt, with more beauty than it actually possessed. Her philosophy, indeed, reminds her that the range of ideas of her characters was singularly narrow and obsolete . . . Only her affectionate recognition of the merits of the old world makes one feel how much conservatism really underlay her acceptance, in the purely intellectual sphere, of radical opinons." (p. 82.)

It might fairly be added that these "opinions", on their deeper humanitarian side, only increased her native sympathy for the earlier life of hers when seen in retrospect.

The life of George Eliot, after she had grown up and found her vein, was in the books that she read and wrote. An article by the late Lord Acton, published not long after her death, gave a curious and complimentary survey, by a great savant, of her acquired learning. But these either did not tell very vitally upon her art, or as in the case of *Romola,* they told unhappily. A biography, in her case, naturally melts into a succession of reviews of her novels. Sir Leslie Stephen puts his points so easily that they give the impression of having long dwelt in his mind. His tone is that of keen courteous remonstrance, which occasionally checks his respect and enthusiasm. Every one of the novels is admired; not many escape a fairly radical criticism at least in parts. He is full of refreshing complaints; that Dinah Morris "derails" the sympathy (if I may be pardoned my own word) at the end of *Adam Bede:* that "the attempt to be historically accurate has a painfully numbing effect on the imagination" in *Romola:* that Dorothea Brooke's mistake, in *Middlemarch*, was "not that she married a man who had not

read German, but that she married a stick instead of a man"; that "Daniel Deronda is an amiable monomaniac and occasionally a very prosy moralist", and that "in spite of the approval of learned Jews, it is impossible to feel any enthusiastic regard for" him. This element in Sir Leslie Stephen's book is, in fact, so large that when the balance is finally struck, we are a little surprised to find how much is announced to remain to the good. Such a mercantile figure may perhaps be pardoned, for the method employed rather suggests at moments the winding up of a honourable and respected house, that has had misfortunes, but comes out of the ordeal decorated with credit nevertheless, so that leave is taken of it with words of esteem and even reverence. Such words do not fail, for the veteran critic is open and humane as well as keen. I prefer to end with a passage to prove this, if it needs proving.

> "Her pathos is powerful because it is always under command. The more superficial writer treats an era of misery as implying a grievance wich can be summarily removed, or finds in it an opportunity of exhibiting his own sensibility. Her feeling is too deep and her perception of the complexity of its causes too thorough to admit of such treatment. We see the tender woman who has gone through much experience, always devotedly attached by the strongest ties of affection; but always reflecting, shrinking from excesses of passion or of scoffing, and trying to see men and life as parts of a wider order." (p. 202.)

Liverpool, Sept. 1903. Oliver Elton.

Wm. P. Chalmers, *Charakteristische eigenschaften von R. L. Stevenson's stil.* (Marburger studien zur englischen philologie. Heft 4.) Marburg, N. G. Elwert'sche verlagsbuchhandlung, 1903. 8°. 57 ss. Preis M. 1,40.

Walter Raleigh hebt in seinem inhaltsvollen, auch in der vorliegenden schrift von Chalmers benutzten aufsatze über Stevenson als den auffallendsten zug der werke dieses dichters die merkwürdige vereinigung von stil und romantik hervor. Stevenson war einerseits ein arbeiter von unermüdlichem fleisse, ein mann, dem kein noch so kleines detail des literarischen handwerks zu

geringfügig oder zu äusserlich schien, um ernstes mühen und eingehende aufmerksamkeit daran zu wenden. Anderseits stand er unter dem einflusse einer phantasie, die in ihrem reichtume nicht nur dem alltäglichen das aussergewöhnliche vorzog, sondern fessellos die schranken der wirklichkeit durchbrach. Diese beiden entgegengesetzten eigenschaften verbanden sich in Stevenson zu einer durchaus originellen künstlerischen persönlichkeit, und sie waren es, die ihn in den stand setzten, dem englischen romane, der sich im allgemeinen durch formlosigkeit und bevorzugung schlichtester alltagsverhältnisse ausgezeichnet hatte, einen neuen impuls in dem deutlichen streben nach stilistischer durchbildung und stofflichem interesse zu geben. Stevenson selbst sagt: *"Fielding did not understand that the nature of a landscape or the spirit of the times could count too anything in a story; all his actions consist of a few simple personal elements."* Und noch George Eliot kann in dem streben nach unbedingter naturtreue als eine fortsetzerin Fielding's gelten, während sie in dem unendlichen überwiegen der charakteranalyse über alles äusserliche beiwerk weit über ihn hinausgeht. Mit Stevenson machte der roman nun eine neue schwenkung nach dem stil und der romantik hin.

Vielleicht sind diese beiden grundelemente von Stevenson's kunst nur miteinander betrachtet in ihrem vollen ausmaass zu würdigen, gerade weil sie auf so verschiedenen voraussetzungen beruhen, die sich selten in einem menschen vereinigt finden. Die knappe kürze des ausdrucks, in der er selbst das merkmal der künstlerschaft erblickt, erhält erst dann ihre wahre bedeutung, wenn man sie neben die überquellende fülle seiner phantasie hält und so die selbstbeschränkung bemisst, die sie bekundet. Die exaktheit, die durchsichtige klarheit, die treffende schärfe seiner ausdrucksweise, die ein ausfluss besonnener verstandesarbeit scheint, wird erst ins rechte licht gesetzt durch seine einbildungskraft, die bald verträumt in märchenferne schweift, bald eigensinnig sich in phantastische probleme verrennt. Dem sorgsamen feilen, abwägen und austüfteln stilistischer feinheiten, das auf kühle überlegung und pedantische genauigkeit deutet, steht jener spieltrieb gegenüber, der da mühelos, lachend schafft und mit dem überschusse seiner urwüchsigen kraft höchste schwierigkeiten ahnungslos bewältigt.

Bei einer einzelbetrachtung dieser beiden gaben wird daher jede von ihnen zu kurz kommen. Vielleicht erklärt sich schon hieraus eine gewisse dürftigkeit, die Chalmers' studie über Stevenson's stil

unleugbar anhaftet. Er verwahrt sich zwar von vornherein gegen jeden derartigen vorwurf durch die erklärung, dass es nicht seine absicht gewesen sei, sein thema erschöpfend zu behandeln. Doch wird man auch von den beiden punkten, die er ins auge fasst, schwerlich behaupten können, dass alles wesentliche darüber gesagt sei. Diese beiden punkte sind: 1) die darlegung dessen, was nötig ist, um Stevenson's stil zu verstehen; 2) die darlegung dessen, worin seine vorzüge und eigenheiten beruhen. Was das erstere betrifft, so sind die mittel, durch welche Stevenson dazu gelangte, der moderne klassiker des englischen stils zu werden, nicht ausschliesslich jene, die er in seinen selbstbekenntnissen angibt: der gewissenhafte fleiss und die zweckbewusste schulung an bewährten vorbildern. (Nebenbei bemerkt weist Chalmers auch den einfluss der vorlagen nicht nach, unter denen die modernen Franzosen wohl keine unwesentliche rolle spielen.) Die oben erwähnte eigenartige doppelprägung seines talentes ist es jedenfalls in erster linie, die ihn dazu befähigt. Die wenigen ganz äusserlichen merkmale, die Chalmers anführt, geben für die originalität von Stevenson's stil wohl kaum den ausschlag. Die belege für die häufige verwendung der vorsilbe *be* sind, bis auf drei ausnahmen, geläufige, im Muret'schen wörterbuche verzeichnete ausdrücke. Die gelegentliche verwendung des präteritums *must* — eine folge von Stevenson's streben nach kürze — ist weniger originell als die derselben absicht entspringende, von Chalmers nicht erwähnte zusammenstellung zweier verben im präteritum mit einem substantiv, zb. "*He took and shook me by the hand. — I took and put up a bit of a stick to him.*" *(The Beach of Falesá.)* Die häufige vermeidung des relativpronomens ist eine charakteristische eigentümlichkeit der englischen sprache, die ihr den vorzug kondensierter kraft und bündigkeit verleiht. Im allgemeinen wäre darauf hinzuweisen, dass Stevenson's stileigenheiten, wenn man so sagen kann, vollkommen bodenständig sind, — kein hereintragen fremdsprachiger elemente, sondern ganz national.

Bei dem zweiten punkte begnügt sich Chalmers mit einer zusammenstellung von redefiguren, die ihm für Stevenson charakteristisch scheinen, und deren wirkung er in der geschickten verwendung des metaphorischen verbums oder des metaphorischen adjektivs sucht (s. 24). Dass der lebhafte persönliche zauber, der den schriften Stevenson's aufgedrückt ist, weit weniger aus äusserlichen kunstgriffen zu erklären ist, sondern vielmehr aus der leb-

haften phantasie des dichters, verbunden mit seiner durchaus individuellen, scharfen art zu sehen, kommt bei Chalmers wohl zu wenig zum ausdruck.

Wien, Juli 1903. Helene Richter.

NEUERE ERZÄHLUNGSLITERATUR.

»Rita«, *Souls, a Comedy of Intentions.* Tauchn. Ed., vol. 3663. Leipzig 1903.

Rob. Hichens, *Felix, Three Years in a Life.* Desgl., vols. 3621 22. Leipzig 1902.

Leonard Merrick, *Conrad in Quest of his Youth, an Extravagance of Temperament.* Desgl., vol. 3668. Leipzig 1903.

Arn. Bennett, *The Gates of Wrath, a Melodrama.* Desgl., vol. 3664. Leipzig 1903.

Richard H. Davis, *Ranson's Folly.* Desgl. vol. 3665. Leipzig 1903.

Es ist mir noch nie in dem masse wie heute aufgefallen, dass romanschriftsteller sich bemüssigt finden, den titeln ihrer erzählungen untertitel beizugeben. Man fühlt sich an die programme Londoner theater zurückerinnert; dort pflegen untertitel wie 'Light Comedy', 'Farcical Comedy', 'Comedietta', 'Extravagance' uam. zu figurieren. Man fragt sich: wozu solche geschichten? Soll das publikum zum verständnis für feinere nuancen des geschmackes und der kunst erzogen werden? oder sind diese untertitel nur köder und dazu da, dem leser zu einer angeblichen bessern verdauung und würdigung des gebotenen genusses zu verhelfen? Kurz, dergleichen aushängeschilder machen den simplen literarischen laien begriffsstutzig und argwöhnisch, und es ist nicht seine schuld, wenn er maliziös an das sprichwort denkt: *Qui s'excuse, s'accuse:* die interpretation des sprichwortes wird kaum zum besten des seiner muse und der kunst dienenden schriftstellers ausfallen.

Mit den *Souls* ist also »Rita« bei Tauchnitz aufgenommen und der aufnahme würdig befunden worden. Wenn ich recht berichtet bin, steckt eine Mrs. O. Booth Douglas hinter dem pseudonym [1]). Sie scheint zu den produktiven schriftstellerinnen

---

[1]) [»Rita«, tochter von John Gilbert Gollan in Gollanfield, Inverness-shire, ging als kind mit ihren eltern nach Australien, wo sie in Sydney erzogen wurde. Nach grössern reisen kehrte sie nach England zurück. Sie heiratete

zu gehören; vor kurzem ist ein neuer roman von ihr in England erschienen, und einen noch andern roman fand ich neulich in einer deutschen literarischen zeitschrift besprochen; dort sprach man von ihrer »bekannten art«. Es scheint, als ob sie auf dem gebiete des sozialen romans, der schilderung der modernen gesellschaftlichen missstände einen literarischen namen sich erkämpfen will. Ihr buch *Souls* macht sicherlich eindruck. Es handelt sich um die vorführung von typen aus der feinen gesellschaft: herren und damen, die ende der zwanziger stehen, blasiert und von der "ennui" geplagt sind und unter dem äussern schein eine schauderhafte hohlheit und degeneration verbergen; in ihrem würdigen klub befassen sie sich mit der "discovery" und dem "vie intime of kindred souls"; bei dem »ausleben der individualität« wird von den saubern pärchen, die sonst so preziös die nase rümpfen, das gewisse etwas scheinbar gern mitgenommen. »Rita« ist eine herzhafte moralpredigerin. Aber wenn geisselhiebe fallen sollen, sollten sie denn doch wuchtiger geschlagen werden; die sprache ist etwas verblümt, so manches wird nur mit halbem namen genannt, und der an kontinentale kost gewöhnte leser wird nicht so stark ergriffen. Das buch ist zudem ein sammelsurium von ausstellungen aller möglichen übelstände im heutigen englischen gesellschaftsleben; es werden erziehung, ehescheidung und eheleben, theater und schriftstellertum, die tyrannis der "Society Papers" und "Press-spies", morphium- und kokaingenuss mitgenommen. Als kuriosum mag noch erwähnt werden, dass die person, die den mut hat, mit scharfem hieb den knäuel zu durchschlagen, eine frau aus Irland (!) ist, und dass als gegenstück zu den "*Souls*" ein gesundes deutsches kind aus Ungarn (sic) eingeführt wird. Für den sprachphilologen sind in phonetischer hinsicht die verballhornungen französischer wörter im munde eines irischen dienstmädchens vielleicht nicht ganz uninteressant.

Wer nun eine ausgiebige schilderung der freuden und leiden, die der morphiumgenuss mit sich bringt, zu hören bekommen will, der lese den roman von Hichens und verfolge die zerrüttung, die sich an geist und leib der unglückseligen Mrs. Ismey offenbart. Der roman ist sehr lang, mitunter erlahmend, stellen-

---

in erster ehe O. B. Douglas, ist jetzt in zweiter ehe mit W. Desmond Humphreys vermählt und lebt zu Ballin Temples in der irischen grafschaft Cork, was zur beurteilung der rolle, die die Irländerin im vorliegenden roman spielt, von interesse ist. J. H.]

weise aber recht fesselnd und durch die mit fleiss und liebe scharf gezeichneten charaktere ausgezeichnet. Mit betonung werden die namen Turgenjew, Maupassant, Tolstoi, Zola, Balzac genannt, und diese erscheinung ist an sich schon erfreulich. Hichens ist sichtlich bei den Franzosen in die schule gegangen und hat ihnen genug abgelauscht, um zum inhalte des romans neben dem schicksal jener armen frau noch die vorführung von drei ringenden menschen zu machen: da ist ein ehemaliger dockarbeiter aus Dover, der mit seiner schönen singstimme engagement in einer musikhalle des westend gefunden hat und nahe daran ist, im schlamm der metropole zu verschwinden; weiter ein ex-klavierstimmer, der um jeden preis journalist werden will und kläglich scheitert; zum schlusse die hauptperson des romans, Felix, der bekannte zwanzigjährige junge mann, der von kraft überschäumt, in sich das zeug fühlt, die welt aus den angeln zu heben, und der das universum von drei »individualitäten« ausgefüllt wähnt, gott, natur und sich selbst. In unserm falle hat der junge mann die ganze *comédie humaine* von Balzac studiert und glaubt sich im besitze einer immensen lebens- und menschenkenntnis, um in der weltstadt sein grosses lebenswerk zu beginnen; aber siehe da, er hat im grunde von seinem meister Balzac nichts gelernt, und beim ersten schritt, den er ins leben tut, stolpert er wie ein läppisches kind. Die frage ist: hat meister Balzac die *comédie humaine* für neunzehnjährige menschen geschrieben, die noch nicht mehr als eine gymnasialbank »erlebt« haben? Die prämisse des romanes erscheint mir also zum mindesten recht windschief, und Felix kann sich denn auch nicht treu sein: bald ist er ein dummer fant, für den man nur ein trauriges lächeln übrig haben kann; bald ist er wieder der junge mann, dessen seelenkampf man mit gespanntem interesse verfolgt. Man atmet erlöst auf, wenn endlich der arme kämpfer von einem bejahrten manne, dem gemahl der Mrs. Ismey, unsanft mit den worten beiseite geschoben wird: "Go away; this is no matter for a boy." Die psychologische studie von dem charakter des Felix bildete für den dichter den hauptvorwurf. Die wendung in dem satze (I, p. 26): "Tears sprang into hi seyes, and he longed to do something great, to create something *or to help somebody*" erscheint uns ebenso glücklich als fein und ist vielleicht bezeichnend für Hichens. Ebenso niedlich als schlicht ist die stelle, wo die arme Mrs. Blake mit weinendem stimmchen ausruft: "Do — do let us be as we was, sir" (II, p. 221). Ob und inwieweit dem

romane literarisch-künstlerischer wert zuzuerkennen ist, mag der berufsliterat und literarhistoriker entscheiden. Hichens hätte den roman mehr kondensiert, nicht so breitspurig halten sollen; für mich war er aber immerhin eine erfreuliche erscheinung, und ich hielt es für meine pflicht, mit ausführlichern worten den freund der englischen romanliteratur auf diese erscheinung aufmerksam zu machen.

Die zwei übrigen englischen romane lassen sich rascher abtun. Ihnen beiden eignet eine flüssige, leichte, gefällige sprache, und dünn wie die hülle ist der inhalt. Ein buch von Merrick hat im letzten winter in dieser zeitschrift eine eingehendere besprechung gefunden. Von beiden verfassern sind erst kürzlich neue bücher erschienen, und Merrick wie Bennett scheinen recht fleissig zu arbeiten. Wenn Konrad, der 37 jahre alt und immer noch junggeselle ist, bei den gespielen und gespielinnen von ehedem umsonst anklopft, so ist das vorauszusehen. Mit 17 jahren war er in heisser pennälerliebe zu einer verheirateten jungen frau entbrannt gewesen; er findet sie jetzt wieder in Ostende, schwärmt ihr etwas vor, und wie die frau das äusserste wagt und gleich der Monna Vanna im dünnen gewand auf sein zimmer kommt, schläft der »träumer«. Wie Pontius ins credo so kommt er schliesslich in berührung mit einer schauspielergesellschaft, etwas »bandelt sich an«, er mit seinen 37 jahren wird zappelig, und zum schlusse kommt »sie«, eine in die aristokratie eingeheiratete ehemalige schauspielerin, in der droschke angefahren; in dezenter weise lässt der autor den vorhang fallen. Die moral der geschichte ist: der mensch ist jung, so oft er sich verliebt (p. 287). Ich bin unzuständig, diesen Konrad mit dem pompösen titel *Extravagance of Temperament* in gleichklang zu bringen. Mit geschick ist die schilderung der erlebnisse jener schauspielertruppe in einem fingierten provinzstädtchen gegeben.

Das melodrama Bennett's bringt uns eine gelungene schilderung von einem teufel von weib. Das ist aber auch alles. An melodramatischen momenten fehlt es nicht; ich habe etwa elf gezählt; schwache nerven werden die erzählung "exciting" finden. Die struktur des romans verläuft in recht ausgefahrenen geleisen.

Mit vergnügen gehen wir nun »hinüber« zum Amerikaner, der zu den bedeutendsten journalisten gehören soll, und dessen buch an künstlerischem werte die vier englischen bücher aufzu-

wiegen scheint. Richard H. Davis bietet uns in dem bande fünf nicht im zusammenhang stehende einzelerzählungen; ein ihnen gemeinsames grundmotiv ist nicht zu erkennen. Die titelnovelle trägt stark das kolorit und die stimmung von erzählungen aus dem westen, wie wir sie von Bret Harte kennen; der schluss scheint mir abzufallen. Die letzte erzählung ist auf 80 seiten so viel künstlerischer und spannender, als Bennett's melodramatisches opus mit 280 seiten in die länge gestreckt ist. Die dritte novelle bringt das in zwanzig minuten entschiedene seegefecht von Santiago und die anfertigung des zeitungsberichtes für die "Consolidated Press"; der verfasser ist ein um seine existenz hart ringender schriftsteller, der bericht wird ein journalistisches meisterstück, aber den lohn und ruhm heimst unverdientermassen ein andrer ein. Eine allerliebste erzählung ist aber die zweite; sie hat mich am meisten von allen angesprochen. Ein hundetier trägt seine selbsterlebnisse vor, rührend und schlicht; und grundstimmung und ton sind glücklichst getroffen. Davis entpuppt sich als ein mann mit tiefem gemüt, der das leben mit schalkhaften augen betrachtet. Wir hätten nichts dagegen, wenn uns jede woche solche bändchen wie das seine auf den tisch geflogen kämen.

Nürnberg, anf. November 1903.

Theodor Prosiegel.

LEHRERAUSBILDUNG.

Report of a Conference on the Training of Teachers in Secondary Schools for Boys, convened by the Vice-Chancellor of the University of Cambridge, and held in the Senate-House, Cambridge, 14 and 15 November 1902. Cambridge, University Press, 1902. 140 pp. Price 1 s. net.

The word Training, in England as elsewhere, is taken to mean the professional preparation of a teacher in the art and science of teaching, as apart from his preparation in the subjects he undertakes to teach. It is divided into theoretical training, that is to say instruction in the principles philosophical and otherwise of teaching in general and of teaching special subjects in particular and in the history and development of these principles, and practical training, that is to say the putting of these principles into actual practice, with the assistance and under the supervision

of a competent instructor. The first kind takes place in the lecture room and in the study of the instructor, the second in actual classrooms in schools, borrowed or hired for the purpose. In England, as yet, only a very few teachers in Secondary Schools for Boys, have gone through any such training, but the question is one of pressing interest for the immediate future of English education.

Training Colleges for Elementary Teachers, have been in active existence since 1840 and their use has been encouraged though not insisted on by the Government regulations affecting public Elementary Schools.

Since 1878, also, Training Colleges for Secondary Women Teachers have flourished considerably; at the present time probably the majority of women teachers in the superior Secondary Schools, have passed through one of them, as on the whole they have taken their profession more seriously than men teachers have hitherto done.

Largely for the benefit of these women, examinations in the theory and Practice of Teaching, were instituted by Universities, and within quite late years Training Courses for men intending to teach in Secondary Schools have been established in some of them. In the majority of cases these courses have been carried on more or less in connection with already existing elementary day training colleges; but in this matter Oxford furnishes a notable exception; the training course arranged there in 1896 being quite distinct from any Elementary training institution.

These new courses were not extensively patronised, but their establishment showed the direction educational opinion was taking, so that various associations and special committees began vigourously to discuss the matter, the most important of which was a Training of Teachers Joint Committee, composed of delegates from the important representative educational bodies; moreover the Royal Commission on Secondary Education of 1895 recommended most strenuously that training should be recognised as a necessary part of a teacher's qualifications.

At last in March 1902 came the Order in Council, framed in accordance with the opinion of the Consultative Committee[1])

[1]) A Committee of Experts whose function it is to advise the Board of Education, the name under which our Ministry of Education is now known.

to the Board of Education, and establishing a Teacher's Registration Council and certain regulations for the forming and keeping of a register of teachers, to be entrusted to this last.

This Order in Council provided that there should be placed upon the list of Secondary teachers on the register in question, after 1905, no name of a person, who besides having taken a degree of a University or its equivalent, and besides having served a probationary year on the staff of a recognised school, should not have passed a year in a Department for the training of Secondary Teachers of a University or in a Training College or else as a Student teacher in a Secondary School specially licensed to receive such student teachers [1]).

It was this provision of the Order in Council of March 1902, that the Conference, whose Repoit is before me, which was convened by the Vice-Chancellor of the University of Cambridge and held in the Senate House of that University on the 14th and 15th of last November, was brought together to discuss. To it were summoned representatives from the different English Universities, including members of the staffs of the Training Institutions established in each. Representatives were also invited from the various educational associations, such as the Head Master's Conference, the Incorporated Associations of Head and of Assistant Masters and the Welsh County Schools Association. A third category of Representatives were those from Associations of Bodies administering education, such as the association of County Councils of England and Wales, and there were besides a few persons, specially and individually invited, prominent among whom were two former Vice-Presidents of the Council [2]), Mr. Acland and Sir John Gorst.

---

[1]) The order in Council has been modified from time to time since its first publication. The latest modifications were added by an order of the Board of Education dated 2nd February 1904. Most of the modifications have been in the direction of admitting more freely to the register persons who satisfy the principles of the original order in Council in spirit rather than in the letter, but these principles have not been departed from. It may interest people outside England to note that whereas previously the order only recognised the University degree of a University in the United Kingdom, among the latest additions is a clause which admits a degree of any other approved University.

[2]) Educational Administration was until quite lately entrusted to a Committee of the Privy Council, the Vice-President of which was practically our Minister of Education.

After listening to an address of welcome from the Convenor and to a paper by Sir Richard Jebb on the antecedents, purport and bearing of the Order in Council, which it had come to discuss, the Conference began its work by considering the question of the training of Teachers at a University. It seemed to be the general feeling (there was no formal voting to resolutions) that Training should be post-graduate, that is to say, that it should not form part of the course for a University Degree as Pädagogik may form part of an academical qualification in Germany. Another question dealt with, under this head was concerned with the difficulties of providing suitable schools in which the practical side of training should be carried on.

The next point raised had regard to residential non-University Training Colleges for Secondary teachers, which were condemned without discussion, and after an interval for refreshment the second alternative allowed by the Order in Council, the system of training, namely, to be undergone by being a student-teacher in a secondary school, was brought forward and the three principal divergent views in the matter found expression. But it was on the second day of the Conference that its most important work was done, a third alternative, to those formulated by the Order in Council, being suggested by Canon Bell, Headmaster of Marlborough, who proposed that the year of Training might be divided into a period of training at a University, and one of Student-teachership at a school; this suggestion was welcomed by the Conference, as it was later on by the various educational associations. Financial considerations as affecting Local authorities were then dealt with, then similar details affecting Governing Bodies and Headmasters, and again the question of Training in relation to the supply of Candidates for Assistant-masterships. The Conference came to an end with the appropriate compliments from the proper quarters.

Before criticising the questions raised in the Conference, the various classes of persons interested in training must be enumerated. Leaving aside the future teachers who are to be trained and the children for whose eventual benefit this training must be given, there are three already existing classes of persons whose views in the matter deserve to be met. First, obviously, come the lecturers and tutors in the University Training Departments and Secondary Training Colleges. Secondly, come the Headmasters, who hope to receive student-teachers in their schools, and

thirdly, the assistant-masters who will certainly have to assist in the training of such student-teachers. And it must be remembered that in England assistants are at present a class apart from Headmasters; the salaries of the latter are at least three times as great as those of the former and Headmasters enjoy security of tenure and certainty of superannuation, to which Assistants have not yet attained.

These three classes have each before them in the Order in Council the prospect of extra work and the hope of extra remuneration. None of them are therefore disposed to disagree with Training as such, for future teachers. Moreover, their respective interests do not always coincide.

To return to the questions raised in the Conference, as to Training being necessarily post-graduate, this is practically out of discussion, a small minority in the Conference and a still smaller one outside it, being disposed to make special provision for exceptional cases. On the question of practising schools, there is a question of the conflicting interests which will have to be settled differently under different conditions, but which need not detain us.

Of more importance was a point raised incidentally during the early part of the Conference, as to whether the Training of Secondary Teachers should be entirely separated from that of Elementary Teachers. The members of the Staffs of Training Institutions present at the Conference, naturally spoke in favour of its being so separated or otherwise, according as their own practice adopted one system or the other. But it was not sufficiently recognised, I think, that the vast majority of intending secondary teachers would prefer not to be confounded during their period of Training with intending Elementary teachers; apart from this, in my own view, it is certain that the difference of size between a secondary school form and an elementary school standard, to say nothing of the difference in the subjects taught in each, the divergence of aim in teaching them and the difference in age and average intelligence of the children to be taught, make secondary teaching distinct enough from elementary teaching, to require Training for the one to be left distinct from Training for the other.

The condemnation of non-University Secondary Training Colleges, again, in a Conference having only boys schools in view, was natural; there are none such for male teachers. It

would be all the same a pity to rule them absolutely and for ever out of court.

To pass to the Student-teachers question, the three views in the matter, to which I have alluded are (1), that a student-teacher should pursue his studies practical and theoretical at a licensed school on payment of a fee, under the supervision partly of its Head- and Assistant-Masters and partly of a wandering professor of education sent out by a University; (2) that he should follow a similar course, but that this wandering tutor should be excluded, (3) that no training as such should be attempted but that he should pick up what he could as a sort of unpaid extra assistant. Under the first two views there is room for disagreement between Head- and Assistant-masters, the latter looking upon training of this kind as a means of raising their position if not their income. Of the three views, the last seems certainly not that contemplated by the Order in Council, which provides separately for a yearly probation, to which the course the student-teacher would under the view in question have to follow, would be equivalent. Under the first view, there might easily be friction between the school and the University authorities, and it would be besides little more than a weakened form of Training at a University, the practising schools in this case being at a distance instead of close to the Academical centre, and the advantages on the side of theory to be got from a University, being consequently wanting. The Second view is clearly the soundest, especially as in accordance with it, only properly qualified schools would be allowed to undertake the work of Training; these would be comparatively few, and this would be well, for it seems obvious that Training should be more efficiently carried on by a man who makes it the business of his life, than by a Head or Assistant Master, already overworked, to whom it would come only incidentally.

I have left the important point to the last, the suggestion that Training should be divided between the recognised school and the Training department of the University, one term at a school, to come preferably before two terms at the University (for University graduates only, it will be remembered)[1].

---

[1]) The effect of the Conference has been that among the additions to the order in Council is one which recognizes as an alternative method of

This I take to be the ideal arrangement; the short, and probably miserable period spent at the School, would impress the aspirant with the need for systematic training, and give him a standpoint from which to approach the practical sides of the last. Certainly in my own experience, in the Training Course at Oxford, it was noticeable that those who had done previous teaching profited most by their Training. Moreover, it would not be important to insist on the high qualification of the school used by the Student-teacher and the various interests that hope to profit by training would all have ample chance of satisfaction. Not that I wish to suggest that any of them are actuated by sordid or personal motives. At the lowest, corporate zeal for their branch of profession, and more often a real conviction that education as a whole would suffer if their interests were left out of consideration, is their inspiration. The people of England at large are slowly and gropingly coming to appreciate the need of education; the teachers of England, and especially the Secondary teachers, have never been so alive to the highest aspects of their profession as at the present moment.

Fribourg-en-Suisse. Henry Cullimore.

---

training that chosen by those who "*have . . . undergone training at one of the Universities or Training Colleges*" as recognized "*and served as a student-teacher under supervision at a recognized school . . . for periods which amount in the agregate to not less than one year*".

MISCELLEN.

FRANZÖSISCH-ENGLISCHE SYNTAX.

(Eine antwort an herrn professor E. Einenkel.)

Vor 13 jahren schrieb ich in meiner dissertation *Studier over engelske kasus* (København 1891) s. 96 über Einenkel's syntaktische theorien die worte, die ich 3 jahre später in *Progress in Language* (London 1894) s. 171 so ins Englische übersetzte:

Thus, at the one definite point where the theory of French influence has been advanced with regard to accidence, it is utterly unable to stand the test of historical investigation. And it is the same case, I believe, with many of the assertions put forward of late years by E. Einenkel with regard to a French influence exerted wholesale on English syntax. Einenkel's method is simplicity itself. In dealing with any syntactical phenomenon of Middle English, he searches through Tobler's *Vermischte beiträge zur franz. grammatik* and the ever-increasing literature of German dissertations on Old French syntax, in quest of some other phenomenon of a similar kind. As soon as this is discovered, it is straightway made the prototype of its Middle English analogue, sometimes in spite of the French parallel being perhaps so rare a use that even Tobler himself can only point out a very few instances of it, whilst its English counterpart is of everyday occurrence. In several cases French influence is assumed, although Einenkel himself mentions that the phenomenon in question existed even in Old English, or, not unfrequently, though it must be considered so simple and natural a development as to be quite likely to spring up spontaneously in a variety of different languages. A little knowledge of Scandinavian languages would, for example, with regard to many points have convinced Einenkel that these present the very same phenomena which when occurring in English he explains from Old French.

Dazu noch die fussnote:

Einenkel's syntactical investigations will, of course, in some measure keep their value, even though his theories on the origin of the phenomena he discusses are exaggerated and erroneous.

Hierauf erwiderte Einenkel (Anglia XXI, p. 2, 1898), dass für ihn in erster linie das Altenglische als quelle syntaktischer

erscheinungen in frage komme, und dass erst, wenn dieses versagt, eine der andern möglichen quellen (Lat., Nord., Afrz.) zu rate zu ziehen sei; und weiter:

Ich wiederhole hier das, was von jeher meine ansicht gewesen, eben nur in der absicht, um ängstliche gemüter wie Storm (Engl. Philologie p. 1030), welcher fürchtet, dass ich die ae. bezw. an. quellen nicht genügend würdige, zu beruhigen, und zugleich, um die von Jespersen über meine bisherigen studien geäusserte ansicht (Progress in Language p. 171 f.), ich suche alles, aber auch alles, aus dem Altfranzösischen zu erklären, als das hinzustellen, was es ist: als eine auf flüchtiger lektüre beruhende leichtfertige behauptung, ein urteil, das ich jederzeit bereit bin näher zu begründen, wenn der verfasser des Progress dies wünschen sollte. Ich sage 'wenn er dies wünschen sollte'. Denn, wie ich früher keine lust hatte, seine ansicht richtigzustellen, so würde ich auch fernerhin vorziehen, die tatsachen für sich sprechen und wirken zu lassen, anstatt meine zeit mit derlei undankbaren arbeiten, wie zurückweisungen es sind, zu vergeuden. Und ich würde meine reserve auch nicht einmal insoweit, wie ich es oben getan, aufgegeben haben, wenn ich nicht grund hätte, anzunehmen, dass Jespersen's ansicht von dem alleinseligmachenden Altenglisch with a dash of Old Norse schule zu machen beginnt, schule zu machen beginnt, wenigstens soweit unsere promotionsdürstige jugend in betracht kommt. Wie in früheren, bisher überwunden geglaubten zeiten scheint sich in jenen kreisen die anschauung verbreiten zu wollen, dass man auf grund einer mehr oder minder gründlichen kenntnis der altenglischen grammatik (denn das 'Old Norse' glaubt man noch mehr als eine quantité négligeable behandeln zu dürfen als das Altfranzösische) befähigt sei, ein beliebiges thema aus der historischen syntax in angriff zu nehmen.

Man wird es wohl begreiflich finden, dass ich nach dieser äusserung trotz der darin enthaltenen unrichtigen darstellung meiner eignen ansicht keine lust dazu hatte, meine eigne und Einenkel's zeit mit unnützer polemik zu »vergeuden«. Nach seinen letzten auslassungen (Anglia 26, 455 = *Das altenglische indefinitum* p. 3) wird es mir aber doch unmöglich, länger stille zu bleiben; er schreibt nämlich:

Wenn ein junger doktorand (Spies in seiner Göttinger dissertation) über diesen teil meiner arbeiten, die er erweislich nur ganz flüchtig gelesen, absprechend zu urteilen sich unterfängt, wenn Franz in seiner Shakespearegrammatik auf eine oft so nötige historische erklärung der unter seine betrachtung kommenden sprachlichen erscheinungen lieber überhaupt verzichtet, um nicht genötigt zu sein, uns in vielen fällen mit einem achselzucken abzuspeisen [1]), wenn Jespersen in seinem 'Progress in Language' mir eine leichtfertige nichtbeachtung des Altenglischen und eine ebenso leichtfertige bevorzugung des Altfranzösischen vorwirft (ein vorwurf, von dem er inzwischen

---

[1]) [Comprenne qui pourra! O. J.]

zurückgekommen sein wird, da er meiner im jahre 1898 in der Anglia XXI, p. 2 an ihn gerichteten aufforderung, denselben im einzelnen zu begründen, bis jetzt nicht nachgekommen ist), so sind das alles keine ursachen, sondern nur symptome für einen zustand, dem zweifellos eine tiefere ursache zu grunde liegt, eine ursache, die ich aus achtung vor der vertretung meines faches mich scheue dort zu suchen, wo andere gelehrte, die ähnliche erfahrungen machten wie ich, sie gefunden zu haben glauben (Sch. pp. 6—7, W. p. 101).

Es wäre vielleicht rücksichtsvoller gegen »die vertretung des faches« gewesen, wenn Einenkel selbst gesagt hätte, was die mit den mystisch erscheinenden buchstaben gemeinten gelehrten geschrieben haben, da er doch nicht voraussetzen konnte, dass jeder leser in seinem studierzimmer die betreffenden werke (Schuchardt, *Slawo-Deutsches und Slawo-Italienisches* p. 6—7, und Windisch, *Berichte der königlich sächsischen gesellschaft der wissenschaften* IL, p. 101) selbst besässe. Hier findet man nun die folgenden äusserungen:

Indem ich der »Prinzipien der sprachgeschichte« gedenke, vermag ich nicht mein bedauern darüber zu unterdrücken, dass sie bei vielen unserer sprachforscher eine sehr kühle aufnahme, bei einzelnen sogar eine schroffe ablehnung erfahren haben; doch erkläre ich mir das mit dem anzüglichen motto des vorarbeiters Steinthal: »Denken ist schwer« — und:

»Wenn diese bedeutenden arbeiten [Schuchardt's — nicht Einenkel's] vielleicht nicht ganz die allgemeine beachtung gefunden haben, die sie verdienen, so liegt der grund davon einerseits darin, dass die erscheinungen der sprachenmischung nicht im vordergrund der sprachwissenschaftlichen studien stehen, andererseits aber auch darin, dass Schuchardt's untersuchungen zum teil auf sehr entlegenen gebieten angestellt worden sind. Wer von uns ist auf dem gebiete des Kreolischen zu hause!«

Einenkel's meinung kann, wie man sieht, nur diese sein: Indem er seine eignen forschungen mit denjenigen Paul's und Schuchardt's zusammenstellt, ist er versucht, die ursache, warum die fachvertretung ihn nicht nach verdienst würdigt, darin zu suchen, dass »denken schwer ist« und dass so wenige auf dem schwierigen gebiete des Altfranzösischen zu hause sind. Warum hat er aber das nicht geradeaus sagen können?

Was mich betrifft, wird der aufmerksame leser gesehen haben, dass eine kleine verschiebung in der zwischenzeit zwischen den beiden erklärungen Einenkel's stattgefunden hat, so dass er sich offenbar jetzt nicht mehr dessen erinnert, was er 1898 schrieb; er glaubt eine andre art von aufforderung an mich gerichtet zu haben, als tatsächlich geschehen; und es ist folglich ganz unberechtigt, aus meinem stillschweigen zu folgern, ich sei von

meiner auffassung zurückgekommen[1]). Im gegenteil muss ich jetzt ausdrücklich hervorheben, dass ich die damalige produktion Einenkel's auch jetzt ganz in derselben weise beurteile wie zu der zeit, wo ich als »promotionsdürstiger« junger mann meine *Studier* schrieb. Sollte ich aber jetzt über alles, was Einenkel in der zwischenzeit geschrieben hat, ein zusammenfassendes urteil aussprechen, würde ich mich allerdings nicht so scharf ausdrücken wie damals; es kommt mir nämlich vor, als ob ich ein stetes und deutliches fortschreiten in besonnenheit bei ihm spüren kann, das wohl ganz natürlich mit dem stärkern hineinleben in das fach und dem bedeutenden anwachsen des fleissig gesammelten materials zusammenhängt.

Ich könnte mich eigentlich hiermit begnügen; doch wird man mich vielleicht besser verstehen, wenn ich zur erklärung noch das folgende hinzufüge; einiges davon ist, wie man sehen wird, eigentlich nichts als eine paraphrase meiner ersten äusserungen.

Ich habe nicht von dem »alleinseligmachenden Altenglisch with a dash of Old Norse« gesprochen. Woher diese ausdrücke stammen, ob von Einenkel selbst oder von einem andern, ist mir unbekannt; meine ansicht geben sie jedenfalls nicht wieder. Derjenige, der meine eignen syntaktischen versuche (auf englischem und nordischem gebiete) kennt, wird bemerkt haben, dass das für mich entscheidende — alleinseligmachende meinetwillen — die möglichst allseitige erwägung der verschiedenen formalen und psychologischen momente ist, die in jedem einzelnen fall von bedeutung sein können.

Ich leugne (natürlich!) nicht jede syntaktische beeinflussung des Englischen seitens der altfranzösischen sprache[2]); vgl. meinen ausdruck ". . . *many* of the assertions put forward . . . by Einenkel". Was ich leugne, ist "a French influence exerted *wholesale*"; in andern worten: Einenkel scheint mir zu weit zu gehen und französischen einfluss dort zu finden, wo andre erklärungen vollständig genügen.

---

[1]) Nebenbei mache ich darauf aufmerksam, das die »leichtfertige« person in der letzten erklärung eine andre als in der erstern ist.

[2]) Ich weiss nicht, auf wen E. zielt, wenn er (Indef. p. 5) von jemand spricht, der »das romanische element geflissentlich ausschaltet« und »diesem elemente durchaus und prinzipiell die tür verschliessen und verschlossen halten« will.

Ich habe nicht gesagt, Einenkel suche »alles, aber auch alles aus dem Altfranzösischen zu erklären«[1]), sondern nur, dass er vieles in dieser weise zu erklären sucht, was einer solchen erklärung nicht bedarf, und dass seine beweise sehr oft ungenügend sind, um einen französischen einfluss wahrscheinlich zu machen. In der praxis strebt Einenkel nämlich, seine behauptungen zu beweisen, obgleich er in der theorie dieses eigentlich für überflüssig zu halten scheint, denn er schreibt (Indefinitum p. 4):

Man mache sich doch klar: angesichts des für alle sichtbaren einflusses des Altfranzösischen [auf wortschatz usw.] . . . verlangt man von mir den beweis der möglichkeit einer umfänglichen beeinflussung des Englischen durch das Altfranzösische auf syntaktischem gebiete! Nein, nicht ich habe zu beweisen, sondern jene, die den beweis von mir fordern. Sie haben zu beweisen, dass und warum der altfranzösische einfluss . . . gerade vor dem syntaktischen gebiete halt machte, einem gebiete, auf dem erfahrungsmässig fremde einflüsse sich ebenso früh zeigen als auf lexikalischem.

Hat man denn schon von jemand den beweis verlangt, dass das Altfranzösische das Englische lexikalisch beeinflusste. Etwa dass *cease perish certain very cheer beauty deinty friar* etc. etc. altfranzösischer herkunft ist und nicht altenglischer? Nun, warum verlangt man von mir einen solchen beweis für das syntaktische?

Darauf gibt es doch nur eine antwort: natürlich darum, weil man in der wissenschaft immer und überall fordert, dass der urheber jeder neuen behauptung dieselbe beweise oder doch wahrscheinlich mache. Der beweis, den er jetzt von seinen gegnern fordert für den (meines wissens nie ausgesprochenen) satz, das Französische habe überhaupt nicht die englische syntax beeinflusst, ist logischerweise unmöglich zu führen[2]). Dagegen ist der beweis der französischen herkunft von *cease perish* usw. schon vor so langer zeit unwiderleglich geführt, und es ist so ausserordentlich leicht, ihn zu führen, dass man ihn nicht einmal von einem studenten im ersten semester verlangen würde. Anderseits aber verlangt man einen beweis von jedermann, der für ein bisher unerklärtes oder anders erklärtes englisches wort entlehnung aus

---

[1]) In dem betreffenden zusammenhang, wo ich nicht von Einenkel, sondern von fremden einflüssen im Englischen sprach, hatte ich ja überhaupt keine veranlassung, über die fälle, wo er keinen französischen einfluss annahm, mich auszusprechen.

[2]) Ich erinnere mich einer sehr drolligen geschichte von Mark Twain (*How I edited a Newspaper*, oder so was, war der titel; ich habe sie leider nicht hier bei der hand), wo ein ähnlicher beweis eines negierten allgemeinen satzes verlangt wird.

dem Altfranzösischen behauptet: er muss zeigen, dass ein der form und bedeutung nach entsprechendes altfranzösisches wort sich findet, und dass der zeitpunkt des ersten auftretens des englischen wortes sich mit der annahme einer entlehnung verträgt; er muss auch eine rundschau in den verwandten sprachen halten, um etwa andre möglichkeiten abzuweisen. Dementsprechend muss man sich auch auf dem syntaktischen gebiete verhalten: jede einzelne annahme der entlehnung muss wahrscheinlich gemacht werden. Nun ist freilich zuzugeben, dass ein so exakter beweis wie auf dem gebiete der wortforschung sich hier nicht führen lässt, ua. weil unsre syntaktischen repertorien sich nicht in vollständigkeit und leichter benutzbarkeit mit den vorhandenen wörterbüchern vergleichen lassen[1]). Dann ist ja auch mit einer möglichkeit zu rechnen, die in der wortforschung nur eine verschwindend kleine rolle spielt, in der syntax aber weit grössern umfang annimmt: dass nämlich zwei sprachen unabhängig voneinander auf dieselbe oder ungefähr dieselbe ausdrucksweise verfallen können. Ein klassisches (und bekanntes) beispiel ist die relativkonstruktion nach art der Dickens'schen: *I knows a lady, which her name is Harris* oder der altenglischen *se god đe đis his beacen wæs*, die sich im Französischen, Spanischen, Portugiesischen, Neugriechischen, Litauischen und Malayischen und wohl noch andern sprachen wiederfindet. Derartige entsprechungen finden sich in sehr grosser anzahl in der entwicklung der englischen und dänischen sprache; ich habe eine ganze reihe in meinen *Studier over engelske kasus* gesammelt. Vergleiche ausserdem den interessanten parallelismus in der tempus- und bedeutungsverschiebung von engl. *must* und schwed. *måste* (nicht in den übrigen skandinavischen sprachen).

Hierher gehört, vermute ich, auch *the other day (the other night)* in der bedeutung neulich, das Einenkel, Indef. p. 4 und 66, aus dem frz. *l'autre jour* herleitet. Dieselbe wendung findet sich auch im Italienischen *(l'altro giorno)*, im Spanischen *(el otro día)*, im Altgriechischen, wenn auch selten (*tês állēs nuktós* Plutarch), im Finnischen *(toissa päivänä, toispäivänä)* und im Dänischen, wo

---

[1]) Fürs Altenglische kommt noch in betracht, dass die art der überlieferten texte uns zu der annahme drängt, dass eine ganze menge von den im täglichen leben gewöhnlichsten redewendungen und syntaktischen verbindungen nicht zu uns gekommen ist.

sie besonders in der volkssprache sehr verbreitet ist[1]). Es ist ja auch durchaus möglich, dass sie sich von alters her im Englischen fand, wenn sie auch erst von ungefähr 1300 belegt ist; gehört sie doch ihrer bedeutung nach ausschliesslich der täglichen umgangssprache an, die ja leider in der literatur der ältern perioden so schlecht vertreten ist. (In der dänischen literatur würde man wohl viele bände vergebens daraufhin durchmustern können, während die redensart doch jeden tag, namentlich in Jütland, zu hören ist.)

Ein paar beispiele (aus vielen!) mögen angeführt werden, um zu zeigen, wie sehr Einenkel in dem Altfranzösischen befangen ist oder war. Streifzüge p. 55 heisst es: »Der adverbiale akkusativ vermag auch die entfernung anzugeben, durch welche von einem seienden getrennt eine tätigkeit sich vollzieht,« und als beispiele dieser ziemlich geschraubt und ungenau ausgedrückten regel[2]) führt er zuerst zwei altfranzösische sätze und dann drei englische (aus Chaucer) an: *That fro this toun ne stant but myles thre*[3]) usw. Kein wort verliert Einenkel darüber, dass der mittelenglische sprachgebrauch sich als direkte fortsetzung des altenglischen ohne herbeiziehung des altfranzösischen einfach erklärt (vgl. Wülfing I, § 94 anm. und § 120). — Ferner auf derselben seite: "*long tyme* ist das afrz. *lung tens*" (warum? das brauchen die Engländer doch nicht einer fremden sprache zu entlehnen; vgl. dän. *lang tid*) und "*al day* im sinne von *den ganzen tag über* ist das afrz. *tote jor*, beides sehr gewöhnlich: *in that grove he wolde him hyde alday* II 46, doch vgl. man auch ae. *ealne dæg*" — das Altenglische also subsidiär neben dem primären Altfranzösischen! (Jetzt, Indef. § 145, wird das Altfranzösische für dieses *all day* nicht mehr herangezogen.)

In den *Streifzügen* finden wir p. 63 ff. einen abschnitt über »den modalen akkusativ«, der sehr bezeichnend für die (damalige)

---

1) [Korrekturnote.] Mein gelehrter kollege Holger Petersen teilt mir entsprechende ausdrücke aus dem Albanesischen, Neuarmenischen und Bretonschen mit.

2) Überhaupt muss ich gestehen, dass — abgesehen von dem uns hier beschäftigenden streitpunkt — recht vieles in Einenkel's auffassung, darstellung und systematisierung syntaktischer verhältnisse mir nicht scharf genug durchgedacht erscheint.

3) Hier wie in dem ersten altfranzösischen und dem dritten mittelenglischen satze ist von keiner sich vollziehenden tätigkeit die rede.

methode Einenkel's ist. Derselbe hebt an: »Das Altfranzösische besitzt eine reihe von formelhaften ausdrücken, welche einer aussage modale bestimmungen im absoluten casus obliquus beigeben. Für das von Nehry p. 39 hierunter an erster stelle verzeichnete *mon vuel* = *wenn es nach meinem willen geht* findet sich im Mittelenglischen nichts unmittelbar entsprechendes,« und dann werden der reihe nach *for me*, *his willes*, *his thankes*, *maugre*, *merci*, *milde godd þi milce* und andre wendungen genannt, die sämtlich nur das gemein zu haben scheinen, dass sie — nicht modale akkusative sind! Denn dass die entsprechenden altfranzösischen ausdrücke in einer dissertation über den casus obliquus des altfranzösischen substantivs behandelt werden, geht uns doch hier in der englischen syntax nicht an.

In Paul's *Grundriss*[2] s. 1074 wird als quelle des mittelenglischen und neuenglischen gebrauchs des praes. part. nach *come* u. dgl. angeführt »afrz. *si vient puignant vers lui* Rol. + ae. *He com etende* Luc.« Hier ist doch das Altfranzösische ganz überflüssig, und dennoch wird es an erster stelle genannt! Dies ist aber bei Einenkel gar nicht alleinstehend, ob er auch häufig die altfranzösischen beispiele den altenglischen nachstellt. Wenn er fremde entsprechende erscheinungen nennen wollte, dann hätte doch eher die alt- und neunordische konstruktion erwähnung finden sollen.

Nicht ganz selten stimmen die erscheinungen, die Einenkel zusammenstellt und als identisch behandelt, nicht einmal überein, so dass man namentlich im *Grundriss* oft das zeichen > zwischen recht verschiedenartigen dingen findet. In einigen fällen mag das auf der im *Grundriss* angebrachten kürze beruhen; es kann aber nur dem zuvertrauen an Einenkel als syntaktiker nachteilig sein, wenn man dergleichen zu oft sieht, oder wenn man findet, dass er nicht einmal immer sätze in seinem geliebten Altfranzösisch syntaktisch richtig aufzufassen weiss. So bespricht er Indef. § 6 den fall, dass ein substantiv von einem adjektiv und einem relativsatz begleitet wird, wo dann der letztere ein *et* vor sich hat[1]), wie in Einenkel's drittem beispiel: "Si y fu avisés et regardés pour le *milleur* chevalier de toute le place, *et qui* plus s'estoit combatu de le main," etc. Aber die beiden ersten bei-

[1]) Dies wird in der lehre von dem indefin. *one* behandelt, obschon in den englischen beispielen kein *one* vorhanden ist.

spiele bei ihm gehören gar nicht hierher: "Monne de Basèle *que* on tenoit à ce jour pour l'un des plus chevalereus et vaillans chevaliers dou monde, *et qui* plus avoit travilliet de son corps;" und: "Henris de Lancastre, *qui* fu vaillans sires, sages et imaginatis, *et qui* trop durement amoit le conte." Ich habe durch kursivdruck angegeben, wie die sätze meiner ansicht nach aufzufassen sind: das *et* verbindet zwei relativsätze!

Auch die chronologie ist nicht immer genügend beachtet. Einenkel sagt ausdrücklich in seiner einleitung, Paul's *Grundriss*[2] 1071, dass »gar manche nachbildungen in der englischen sprache viel eher auftauchen als deren originale in der französischen sprache«. Prinzipiell ist es natürlich nicht als unmöglich zu bezeichnen, dass hie und da eine entlehnung früher in der aufnehmenden sprache als in der heimatlichen literatur zu belegen ist. Wenn dies aber öfters angenommen wird, dann kann es nur methodische bedenken erwecken. Man muss sich ja in jedem einzelnen fall fragen, ob die betreffende erscheinung derart ist, dass ihre entstehung im Französischen natürliche bedingungen hat, die im Englischen durchaus fehlen. Das einzige, wonach aber Einenkel fragt, scheint dies zu sein: ist die erscheinung im Altenglischen, vor der normannischen eroberung, belegt? Wenn nicht, dann ist sie dem Französischen nachgebildet. So zb. Indef. § 66 das pleonastische *other* beim superlativ[1]); Einenkel belegt es selbst aus Lagamon *(Galoes wes feirest of alle þan oðren)*, französisch aber erst aus Froissart (ungefähr 180 jahre später). Hier dreht es sich ja um eine psychologisch sehr leicht erklärbare kontamination, die in jeder sprache gleich gut vorkommen und aufkommen könnte (vgl. Paul's *Prinz.*[3] 150), und wo man folglich gar nicht an nachbildung einer andern sprache zu denken braucht.

Ich muss es zwar lobend hervorheben, dass Einenkel in vielen fällen, wo er früher ohne bedenken altfranzösischen einfluss sah, jetzt denselben nicht mehr annimmt. Bisweilen ist auch die sache so diplomatisch dargestellt, dass man aus seinen ausdrücken nicht leicht ersehen kann, ob er das Altfranzösische als eigentliche quelle annimmt oder bloss als parallele hinstellt. Er ist aber auch

---

[1]) »Da dieselbe im Altenglischen bis jetzt nicht nachgewiesen werden konnte, so ist als quelle für den mittelenglischen gebrauch bis auf weiteres das Altfranzösische anzunehmen.«

jetzt zweifelsohne zu schnell bereit, altfranzösische beeinflussung zu behaupten, — und ich kann nur eine gerechte nemesis darin erblicken, dass er jetzt selbst (Anglia, beibl. 1903, s. 352) gestehen muss, dass, was er in seiner jüngsten arbeit (Indef. p. 9) als sichere nachbildung von *savoir gré* anführt, sich schon im Altenglischen findet.

Es ist mir nicht eben angenehm gewesen, andre arbeiten zu unterbrechen, um diese auseinandersetzung zu schreiben. Ich glaubte es aber tun zu müssen, um weitern missdeutungen meiner worte und meines stillschweigens vorzubeugen. Ich werde nicht weiter über diesen gegenstand schreiben, denn — "Lyell strongly advised me never to get entangled in a controversy, as it rarely did any good and caused a miserable loss of time and temper". (Darwin's Life and Letters, 1887, I 89.)

Gentofte (København), Januar 1904.

Otto Jespersen.

AMERIKANISCH *VENDUE*.

In dem dr. Furnivall zum fünfundsiebzigsten geburtstage dargebrachten English Miscellany, s. 314 ff., bespricht Albert Matthews das wort *vendue* 'versteigerung', welches in amerikanisch-englischen aktenstücken des 17. und 18. jahrh. wiederholt belegt und auch jetzt noch nicht völlig ausser gebrauch gekommen ist.

Nach seinen zusammenstellungen finden sich: *vendue* oder *public vendue* (zuerst im jahre 1678), später (zuerst 1783) auch *vandue* und die komposita *vendue master* oder *public vendue master, vendue room, v. goods, v. store, v. business, v. laws,* im ganzen über 20 belege aus den jahren 1678—1786; sowie das verbum *vendue (vandue)* mit 6 belegen (von 1730 an). Weitaus die meisten belege stammen aus dem nordöstlichen teile der späteren Union. Vertreten sind die folgenden jetzigen staaten[1]: New Hampshire (1 beleg), Massachusetts (6), Rhode Island (1), Connecticut (1), New York (3), Pennsylvania (4), New Jersey (1), Virginia (1), South Carolina (1), Georgia (1). Die frühesten belege stammen aus New Jersey (1678) und New York (Albany, 1686), aber bei der spärlichkeit des von Matthews gebotenen materials kann man darauf und auf die überwiegende zahl der aus Massachusetts,

[1]) Zwei belege aus einer urkunde sind hier je für einen genommen.

Pennsylvanien und New York stammenden belege an sich nicht viel geben. So viel aber machen die belege in ihrer gesamtheit wahrscheinlich, dass das wort sich von Neuengland oder New York oder Pennsylvanien aus verbreitet habe.

Wie kommt aber das in England unbekannte wort nach Amerika? Matthews zählt vier möglichkeiten auf und verwirft sie alle. Erstens könnte es aus England gekommen sein, aber dort ist es, wie gesagt, nie bekannt gewesen. Zweitens könnte es von den Franzosen nach Canada gebracht und von dort nach Neuengland gekommen sein, aber in Canada ist nach Matthews das wort fürs 17. jahrh. nicht bezeugt, während zwei belege aus dem 18. jahrh. unsicher (ich möchte geradezu sagen: wertlos) seien und der einzig brauchbare aus dem jahre 1791 stamme. Drittens könnten es hugenottische ansiedler nach Neuengland gebracht haben, aber vor der widerrufung des Nantes'schen ediktes (1685) hat es dort, wie Matthews hervorhebt, wahrscheinlich fast keine Hugenotten gegeben, und der früheste beleg ist aus dem jahre 1678, während schon im jahre 1686 das wort in New York eingebürgert war. Viertens könnte es von den Franzosen nach Westindien und von dort nach dem kontinent importiert sein; jedoch diese an sich wenig glaubliche hypothese wird von dem fehlen westindischer belege vor 1753 (oder allenfalls 1748) und der geringen zahl jener belege (es sind ihrer höchstens zwei) gänzlich beseitigt.

Indessen, Matthews hat eine, und zwar eine allen anforderungen entsprechende möglichkeit übersehen: das wort könnte aus den Niederlanden importiert sein. Man bedenke, dass zwischen den jahren 1609 und 1644 die niederländische *Westindische Compagnie* nicht nur die insel Manhattan, sondern auch ländereien an den ufern der Hudson und der Delaware innehatte, dass die stadt New York (Nieuw-Amsterdam), in gewisser beziehung auch Albany und Philadelphia von Niederländern gegründet sind, und schliesslich, dass diese ansiedlung einen so nachhaltigen einfluss geübt hat, dass nach der eroberung Nieuw-Amsterdams durch die Engländer (1664) in vielen kirchen noch ein ganzes jahrhundert hindurch von der kanzel herab Ndl. gesprochen wurde (O. van Rees, Geschiedenis der Staathuishoudkunde II 357).

In den Niederlanden war bis in unsre zeit hinein das frz. lehnwort *vendue* oder *vendu* 'versteigerung' gäng und gebe. Schon in der letzten hälfte des 16. jahrh. erwähnt es Kiliaen: *vendue* 'venditio, auctio', und das wort *vendu* (gespr. *vendü*) mit seinen

ableitungen *venduhuis*, *vendumeester*, *-knecht*, *-recht* bleibt ganz lebendig, bis es in den letzten jahrzehnten von *verkoping (verkoophuis* usw.) und *veiling* verdrängt wird.

Die innere wahrscheinlichkeit, dass ein wort, welches kurz nach der englischen eroberung in den ehemaligen besitzungen der *Westindische Compagnie* und deren allernächster umgebung, nl. Neuengland und Virginia (die frühesten belege aus South Carolina und Georgia sind aus dem jahre 1710 bezw. 1741, die westindischen noch später), sich völlig eingebürgert zeigt und nicht aus dem Englischen entlehnt ist, eine spur der niederländischen ansiedlung bewahre, wird zur sicherheit erhoben durch das vorkommen des im Frz. nicht vorhandenen *vendue master*, der getreuen nachbildung des ndl. *vendu(e)meester*. Der verbale gebrauch des wortes *vendue* (von 1703 an belegt) ist selbstverständlich nicht ndl., sondern beruht auf einer neubildung innerhalb der englischen sprache.

Dass gerade wörter wie *vendu*, *vendumeester* aus dem Ndl. in das Englische der amerikanischen ostküste übergingen, kann nicht wundernehmen; war doch, leider, der fast ausschliessliche zweck der dortigen ndl. ansiedlung der handel, namentlich der pelzwarenhandel, bei dem es ohne versteigerungen nicht abging.

Im Frz. lebt, laut der von Matthews angeführten stelle bei Godefroy, Dictionnaire de l'anc. l. franç. VIII 169, das wort *vendue* (oder *vindue*) nur noch in Normandie, Flandern und der Hennegau, während es anderwärts im 17. oder 18. jahrh. verschwand.

Groningen, im April 1903. J. H. Kern.

GOWERIANA [1]).

1. Weitere hinweise auf John Gower in der englischen literatur.

Ich hatte in meinem Gower-aufsatz (Engl. Stud. 28, 161—208) seinerzeit den anfang gemacht, alle anspielungen auf John Gower in der englischen literatur zusammenzutragen, um dadurch einen überblick zu geben über die kenntnis und die meinung, die man

---

[1]) Unter dieser stichmarke sollen im folgenden einige Gower-spitter veröffentlicht werden, die in meiner rezension von Macaulay's Gower-ausgabe (Engl. Stud. 32, 251—275) keinen platz mehr finden konnten.

von dem dichter hatte. Ich bin jetzt in der lage, meine frühere sammlung durch weitere zitate zu ergänzen.

Es gereicht mir zu besonderer freude, konstatieren zu können, dass meine anregungen auf fruchtbaren boden gefallen sind. Herr professor Koeppel hatte die freundlichkeit, mich noch auf einige Gower-erwähnungen aufmerksam zu machen. Drei weitere finde ich in Eugen Stollreither's tüchtiger quellenuntersuchung »Quellennachweise zu John Gower's *Confessio Amantis*«, Diss., München 1901, s. 7 anm. 2; ferner zwei in dem interessanten aufsatz von Ballmann, *Chaucer's einfluss auf das englische drama* etc., Anglia 25, 1 ff. Ich gebe auch diese hier noch einmal wieder, da man dann alle bisher bekannten erwähnungen an zwei orten bei sammen hat.

Im anschluss an Chaucer's bekannten vers auf Gower im Troilus sagt Lydgate (Falls of princes, London 1554, IX 38, fol. 217 c):

In moral matter ful notable was Gower.

Aus Koeppel, Laurents de Premierfait und John Lydgate's bearbeitung von Boccaccio's De casibus virorum illustrium, München 1885, s. 97 f., wo auch ein Gower-plagiat Lydgate's aufgedeckt ist (vgl. Lydgate a. a. o. I 23, fol. 38 d mit *Confessio Amantis* I 289 [Pauli] buch III 287 ff. [Das zitat auch bei Stollreither]).

Thomas Occleve gedenkt mit wehmütiger resignation des todes von Chaucer und Gower in seinem *De regimine principum*. In der ausgabe Th. Wright's Roxburghe Club 1860, p. 71, lautet die stelle:

Hast thou [sc. dethe] not eke maister Gower slayn,
Whos vertu I am insufficient
For to discrive, I wote well in certayn?
But to slee alle this worlde thou hast yment:
But syn our Lorde Criste was obedient
To the, in feithe I kan no ferther sey,
His creatures mosten to the obey.

(Bei Stollreither und zum teil bei Macaulay.)

Gavin Douglas erwähnt Gower und zwar ausdrücklich seine *Confessio Amantis* mit den worten:

Fy on desait and fals dissimulance,
Contrar to kynd wyth fenȝeit cheir smyling,
Wndir the cloke of luffis obseruance,
The venom of the serpent redy to sting!
Bot all sic crymes in luffis caus I resing

To the confessioun of morall Jhon Gower;
For I more follow the text of our mater.

Ausgabe Small II 171, v. 15 ff. (Koeppel).

Douglas' landsmann, Jacob I., wendet sich mit seinem von der *Confessio Amantis* mehrfach beeinflussten "*Kingis Quair*" an Chaucer und Gower:

Vnto [the] Impnis of my maisteris dere,
Gowere and chaucere, that on the steppis satt
Of rethorike, quhill thai were lyvand here,
Superlatiue as poetis laureate
In moralitee and eloquence ornate,
I recommend my buk In lynis sevin,
And eke their saulis vn-to the blisse of hevin. Amen.

Ausgabe Skeat, Scottish Text Society 1884, s. 48, str. 197 (Stollreither, auch schon bei Lounsbury, Studies in Chaucer, London 1892, III 19).

Osberne Bokenham beklagt an mehrern stellen seine eigne unfähigkeit gegenüber der "kunnyng" und "eloquens" von Gower, Chaucer und dem noch lebenden Lydgate:

But, sekyr, I lakke bothe eloquens
And kunnyng swych maters to dilate

Margarete 176.

For I dwellyd neuere wyth the fresh rethoryens
Gower, Chauncers, ner wyth Lytgate —

Ebenso Maria v. 4, Elizabeth v. 1077 ff., Agnes v. 24 (ed. Horstmann, Heilbronn 1883).

Aus John Skelton's *Garlande of Laurell* verdient noch das fingierte gespräch zwischen Skelton und Gower hervorgehoben zu werden, weil es Skelton's auffassung von der bedeutung Chaucer's, Gower's und Lydgate's kurz aber prägnant ausdrückt:

Mayster Gower to Skelton.

Brother Skelton, your endeuorment
So haue ye done, that meretoryously
Ye haue deseruyd to haue an enplement
In our collage aboue the sterry sky,
Bycause that ye encrese and amplify
The brutid Britons of Brutus Albion,
That welny was loste when that we were gone.

Poeta Skelton to Maister Gower.

Maister Gower, I haue nothyng deserued
To haue so laudabyle a commendacion:
To yow thre this honor shalbe reserued,
Arrectinge vnto your wyse examinacion
How all that I do is vnder refformation, u. s. w.

Alexander Barclay gibt im preface (s. 3) seines "*Mirrour of good maners*", nach der ausgabe von 1570 gedruckt von der Spenser Society 1885, ein interessantes beispiel dafür, dass ein als moralist veranlagter und mit etwas kritischem geist begabter leser schon im 16. jahrhundert herausfühlte, dass John Gower den traditionellen beinamen des moralischen gar nicht so sehr mit recht führe, da mancherlei in der *Confessio Amantis* nichts weniger als moralisch und moral-tendenziös sei. Auf den auftrag seines "master Sir Giles Alington", die *Confessio Amantis* in verkürzter und verbesserter fassung herauszugeben, antwortet Barclay:

Right honorable Master ye me required late,
A Louers confession abridging to amende,
And from corrupte English [!] in better [!] to translate,
To your request would I right gladly condiscende,
Were not that some readers my worke would reprehend,
As to my age and order muche inconuenient,
To write of thing wanton, not sad but insolent.

And though many passages therin be commendable,
Some processes appeare replete with wantonnes,
And also the labour great, longe and importable,
Unto my weake wittes, my mindes might oppresse
For age it is folly and ieopardie doubtlesse,
And able for to rayse bad name contagious,
To write, reade or commen of thing venerious.

(Gekürzte fassung bei Macaulay.)

George Puttenham bespricht in seiner *Arte of English poesie* (1589) s. 32 (ed. Arber) das verhältnis von herrscher und dichter und kommt bei der gelegenheit auch auf Chaucer und Gower zu sprechen. Während er bei ersterm Richard II. anführt, erwähnt er bei letzterm nur Heinrich IV. (in der mehr als kurzen form *And Govver to Henry the fourth*). Dies muss auffallen. Sollte er die *Confessio Amantis* nur in der Lancaster-version gekannt haben?

Eine strophe in Churchyard's *A Praise of Poetry* (1595) lautet:

In England lived three great men
Did Poetrie advance
And all they with the gift of pen
Gave glorious world a glance.
} *Gowre Chauser and the noble earle of Surrye.*

Randnotiz! (Mitteilung von Koeppel.)

* * *

Anonymous Verses taken by Mr. Speght out of a Book of Mr. Stow's:

O Fathers and founders of enornat eloquence,
That enlumined have our grete Britaine,
To sone we have lost our lauriat science.
O lustre licour of that fulsome fountaine,
O cursed death, why hast thou those poets slaine?
I mene Gower, Chaucer and Gaufride. (Geoffrey Vinesalve.)
Alas the time that ever they fro us dide!

Die Bodleian besitzt in der Malone-bibliothek (299) eine auf John Skelton bezügliche druckschrift, die den titel führt:

Pimlico. Or, Runne Red-Cap. Tis a mad world at Hogsdon.

At London, Printed for Jo: Busbie, and Geo: Loftis, and are to bee sould vnder St. Peters Church in Cornehill, 1609.

Auf blatt B 2[a] heisst es:

Mine eye his obiects could not bary,
Yet tooke delight here still to tarry,
But not knowing how to weare out time,
By chance I found a Booke in Ryme
Writ in an age when few wryt well,
(Pans Pipe (where none is) doffes excell.)
O learned Gower! It was not thine,
Nor Chaucer (thou art more Diuine).
To Lydgates graue I should do wrong,
To call him vp by such a Song etc.

Schliesslich ist es ein buch Skelton's.

John Webster sagt in seinem gedicht *Monuments of Honor* (gedruckt 1624), ed. Hazlitt, London 1857, bd. III, s. 237:

Beneath these, five learn'd poets, worthy men
Who do eternise brave acts by their pen,
Chaucer, Gower, Lidgate, More, and for our time
Sir Philip Sidney, glory of our clime . . .

(Aus Ballmann, Anglia XXV, s. 1 ff.)

Ben Jonson lässt in dem maskenspiel *The Golden Age Restored* (1615) Pallas die dichter begrüssen:

You far-fam'd spirits of this happy isle,
That for your sacred songs have gain'd the style
Of Phoebus' sons, whose notes the air aspire
Of th'old Egyptian, or the Thracian lyre,
That Chaucer, Gower, Lidgate, Spenser, hight,
Put on your latter flames and larger light,
To wait upon the age that shall your names new nourish
Since Virtue press'd shall grow, and buried Arts sha'l flourish.

(Works of Ben Jonson ed. W. Giff, Lond. 1875, s. 251. Aus Ballmann, Anglia XXV, s. 1 ff.)

Ben Jonson gibt weiter in seiner *English grammar* (1640), Vol. III 31 ff., weit über 100 zitate aus der *Confessio Amantis*. Seine auffassung von Gower (und Chaucer) als schulschriftsteller betont er in den *Discoveries* Vol. III 116, wo er sagt: *And beware of letting them* [sc. *youth*] *taste Gower, or Chaucer at first, lest falling too much in love with Antiquity, and nôt apprehending the weight, the grow rough and barren in language onely.*

Von urteilen älterer biographen u. a. dürften noch folgende von interesse sein: Raphael Holinshed spricht in seinen *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, London 1808, vol. III 58 f., von unserm dichter:

John Gower . . . *studied not onelie the common lawes of this realme, but also other kinds of literature, and great knowledge in the same namelie in poeticall inuentions, applieng his indeuor, with Chaucer, to garnish the English toong, in bringing it from a rude vnperfectnesse, vnto a more apt elegantie: for wheras before those daies, the learned vsed to write onelie in Latine or French, and not in English, our toong remained verie barren, rude, and vnperfect; but now by the delight industrie of Chaucer and Gower it was within a while greatlie amended, so as it grew not onelie verie rich and plentifull in words, but also so proper and apt to expresse that which the mind conceiued, as anie other vsuell language.*

John Foxe, *Actes and monuments*, London 1576, p. 812, über John Gower (und Chaucer).

Will. Winstanley erwähnt Gower auch in der biographie Chaucer's in seinem buch *Englands worthies*, London 1660, s. 93 und s. 97. An letzterer stelle heisst es: *And Doctor Heylin in his elabourate Description of the World, ranketh him [Gower] in the first place of our chiefest Poets.*

Sir Richard Baxter sagt in seiner *History of England* (1684), p. 167: *The next place is justly due to Geoffrey Chaucer, and John Gower two famous Poets in this time* [Heinr. IV.] *and the Fathers of English Poets in all the times after.*

Diese zitate bestätigen im wesentlichen die früher geäusserte meinung über die herrschende auffassung von Chaucer und Gower. Aus neuerer zeit füge ich noch hinzu zwei erwähnungen Gower's in J. P. Collier's *Poetical Decameron*, London 1820, vol. I 293 die *Confessio Amantis* allgemein, vol. II 32 der abschnitt "On envy".

In dem buch *Castellum Huttonicum, Some account of Sheriff-Hutton Castle* etc., York 1824, findet sich p. 57—60 als schluss der addenda ein bericht über "The poet Gower, of Stitenham"

(bekanntlich bis Sir Harris Nicolas als geburtsort des dichters angesehen), der auf Leland, Fuller, Warton, Todd u. a. beruht und ohne bedeutung ist.

2. Handschriften und drucke der *Confessio Amantis.*

In der einleitung zu seiner ausgabe der *Confessio Amantis* (s. CXXXVIII—CLXVIII gibt Macaulay eine sorgfältige beschreibung aller bekannten handschriften. Es fehlt nur Ms. Harl. 6994 (Brit. Mus.), eine handschrift, die aber keine englischen verse aus der *Confessio* aufweist. Macaulay's mitteilungen entsprechen, soweit ich sie auf grund der mir früher gemachten notizen kontrollieren kann, den tatsachen. Wir werden dadurch mit einer fülle von einzelheiten bekannt, die der weitern forschung in jeder hinsicht eine gute unterlage darbieten. In einzelnen fällen hat sich Macaulay allerdings sehr bescheiden müssen, da entweder privatbesitzer eine handschrift nur zur flüchtigen durchsicht oder gar aus geschäftlichen gründen nur zu einer ganz oberflächlichen einsicht dem herausgeber überliessen [1]). Betreffs allgemein zugänglicher handschriften gebe ich im folgenden einige ergänzungen:

p. CXLI. Ms. formerly Phillips 2298.

Nach dem katalog stammt diese handschrift aus dem 15. jahrh. Vgl. auch Haenel's katalog s. 881, nr. 2298. Letzter kaufpreis 60 £.

Ms. Chetham's Library, Manchester.

Macaulay setzt als entstehungszeit der handschrift spätes 15. jahrh. an. Ich habe sie selbst nicht eingesehen, doch teilte mir herr professor Max Foerster seinerzeit mit, dass sie »frühestens aus der ersten hälfte des 16. jahrh.« stamme, und fügte hinzu: »Die angabe bei J. O. Halliwell, *An account of the European Mss. in the Chetham's Library*, Manchester 1842, wonach die handschrift noch ins 15. jahrh. gehörte, ist falsch.«

Ms. New College, Oxford 326.

Es fehlt ausser den von Macaulay angegebenen versen noch vv. 24 625—25 054 (nicht 23 625—24 054, wie s. 194 meines aufsatzes irrtümlich steht) = buch VI 2241 bis buch VII 230 =

---

[1]) Wie wenig oft den idealen wünschen der wissenschaft in England rechnung getragen und wie sehr auch dieser gegenüber das rein geschäftliche moment in den vordergrund gerückt wird, beweist die tatsache, dass ich seinerzeit für eine in buchhändlerbesitz befindliche handschrift eine summe bezahlen sollte, die 5 % des wertes (etwa 85 Mark!!) entsprach.

rund 430 verse = 3 blätter. Wir würden zwar für 3 blätter eigentlich 480 verse erwarten, doch enthielt das zweite dieser blätter den anfang des 7. buches, und das minus ist vielleicht auf eine verzierung, höchstwahrscheinlich auf ein wappen zurückzuführen, wie ein solches im O von Of des ersten verses des prologs, sowie am anfang des 1. buches vorhanden ist. (Vgl. dazu Meyer's Diss. s. 62.) — Keine bilder. Auf blatt 207[a] findet sich der name Thomas Salven. Ich habe mir über das alter der schrift dieses namens nichts notiert; vielleicht ist es der name eines frühern besitzers. Auf blatt 207[b] steht: *the peace of god whiche frisseth* (= refresheth?). Ferner ist beachtenswert, dass mit fol. 62, wo die erste hand aufhört, auch die lage zu ende ist. Auf fol. 7[b] rechte spalte (mit der linken endet der prolog, und buch I beginnt erst mit blatt 8[a]) finden sich untereinander vier todsünden mit ihren unterabteilungen in folgender form verzeichnet: Sup*er*bia: Ipocrisy, Inobedience, Surguydryde, Veynglorye, Murmur & co*m*pleynt, Avauntaunce. Ira: Malencolye, Cheste, Hate, Conteke, Omycide. Inuidia: Baggebytynge, ffalsemblant, Supplanterye, Gladnes of anoder es, deses. Accidia: Lachesse, Pusillaminite, fforȝetilnesse, Necligence, Idelnesse, Sompnolenc (oder -t), Wanhope.

p. CXLII. Ms. Egerton 913.

Angekauft durch das British Museum von Tho. Thorpe am 13. Juli 1841 für £ 4. 16. 6. und gehörte früher W. Gough (Lot 4323 of his catalogue in 1810). Auf einem vorangehenden leeren blatt steht G. R. March 984. 7. Keine bilder oder verzierungen, dann und wann rote initialen. Unschön und wenig deutlich, wenn auch lesbar, mit vielen abkürzungen geschrieben. Bei v. 87/88 steht am rande der schöne weisheitsspruch: *demidium facti qui bene capit habet.*

Ms. Harl. 3490.

fol. 7[a] enthält die worte: *O com let vs humble our selves and fall downe be fore the lorde.* An den buchanfängen acht verschiedene wappen; das des prologs stimmt mit dem des 7. buches überein. Man vergleiche dazu die bemerkungen bei Collier, Shakespeare Library Vol. I Appollonius of Tyre, Introd. p. V; die von J. Holmes Esq. stammen: "At the foot of some of the pages are emblazoned various Coats of Arms, being those of Reade, James, Handlo, Borstall, St. Amand, De la Pole, Cottesmore etc. In all probability, therefore, the MS. belonged to (if

indeed it were not written for him)[1]) Sir William Reade of Borstall, Co., Bucks, living temp. Henry VII. All the above were quartered by him." — Am schluss der handschrift steht von späterer hand:

Chaucer by writinge purchased fame
And Gower gatt a worthy name
Sweet Surrey sucket pernassus springs
And Wiatt wrote of woundrous things.

W. H[orner].

p. CXLVI. Ms. Additional 22 139 (Brit. Mus.).

Nach meinen notizen 137 (nicht 138) blätter. Auf zwei den pergamentblättern vorangehenden, aufeinander geklebten papierblättern angaben über die geschichte der handschrift; zu Macaulay's bemerkungen ist hinzuzufügen auf dem zweiten blatt vorderseite: "Acc*oun*t of y*e* State of Gower's Confessio Amantis a fine Manuscript wretchedly abusid". Es folgt eine übersicht über den noch vorhandenen inhalt. Auf der rückseite steht: William Forbes Leith Esq. Younger of Witchaugh. Wenn der herausgeber bei Ms. Egerton 1991 das (übrigens ganz nebensächliche) monatsdatum des ankaufs der handschrift durch das Brit. Mus. gibt, warum dann nicht auch hier: 12. Dez. 1857.

Ms. St. Catherine's College Cambridge.

Das letzte blatt enthält auf der rückseite zahlreiche (22 1/2) namen, sowie die verse:

The firis Welkin gan to Thunder,
As though the World should all to sunder.

p. CXLVII.

Die handschrift enthält interessante einträge von frühern besitzern, mitgliedern der familie Bohun (vgl. meine bemerkungen a. a. o. s. 170).

p. CXLVII. Ms. jetzt im besitz der firma Quaritch.

Diese handschrift wurde im Dezember 1868 für 95 £ aus dem besitz der Marquess of Hastings verkauft.

Ms. Egerton 1991 (Brit. Mus.).

Gekauft bei Sotheby's, Lord Charlemont's Sale Lot 219. Die auf die frühern besitzer bezüglichen handschriften, von Macaulay dem inhalt nach genau wiedergegeben, sind abgedruckt bei Meyer a. a. o. s. 49 f.; doch strotzt der abdruck von fehlern, die jedoch nur einmal den sinn betreffen (s. 50 z. 5 lies MCCCCCXLII statt

[1]) Dies ist natürlich ausgeschlossen.

MCCCCCXII). — Auf dem der handschrift vorgebundenen blatt stehen 20 lateinische verse, ein lobeshymnus auf die familie Brograve, die augenscheinlich im 17. jahrh. im besitz der handschrift war, mit dem akrostichon Domino Joanni Brograve. Da die verse keine bedeutung und auch keine beziehung zur handschrift haben, erübrigt sich eine wiedergabe.

p. CXLVIII. Ms. Reg. 18 CXXII (Brit. Mus.).

Die bemerkung auf blatt 206[b] (p. CXLIX z. 1) lautet genau: *[Thi]s boke appartayneth vnto the right honorable the ladie Margaret Strange.*

p. CXLIX. Ms. Laud. 609 (Bodl.).

Auf dem letzten blatt (170) stehen folgende (augenscheinlich verderbte) verse:

In Aprell and in May
when hartys be all mery[1])
Hesse hunting the myllarys way
She cast in hyr remembrance
to passe hyr tyme in dalyaunce
And to leue hy[r] thowth drierþ
Ryght womanly Arayd
in A velycote of whytt
She was nothyng dysmayd
hyr cowntenance was full lygth.

Darunter von späterer hand: *Nullam Artem literis sine Interprete & sine aliqua exercitatione percipi posse. Nihil est virtute formosius, nihil pulchrius, nihil amabilius. Stultorum plena sunt omnia.*

(Schreibung der hs. ist beibehalten bis auf *hunting* für *huntung*, interpunktion eingeführt. — Nach freundlicher mitteilung von lektor dr. Tamson in Göttingen ist *Hesse* = *Hessy* gew. *Hetty, the myllarijs way* = rundtanz, moulinet vgl. Spenser, Sheph. Cal. [Grosart] Oct. v. 57 und die glosse dazu, zu *vellet* für *velvet* vgl. Ecl. May 195; *drierþ* = *drēry*.)

Ms. Bodl. 693.

Betreffs der wappenfrage siehe die auseinandersetzung von Meyer a. a. o. s. 52 ff.

Ms. Arch. Seld. B. 11 (Bodl.).

Auf den früheren besitzer Edward Smyth deuten die auf der innern seite des umschlags befindlichen beiden hexameter:

---

[1]) *In* bis *mery* ist in der hs. in einer reihe weg und davon *be all mery* am rande von andrer hand geschrieben.

Est liber iste meus possum producere testes
Si quis queratur Edwardus sic nominatur.

Darunter Edmu[n]dus Smyth gen*er*osus (dazu mancherlei gekritzel).

p. CLI. Ms. Arundel 45 (College of Arms).

Diese handschrift wurde mir von dem York Herald A. S. Scott-Gatty ausdrücklich als Ms. Shrewsbury 45 bezeichnet. — Über die lesarten bemerkt Macaulay nichts. Die handschrift steht Ms. Dd VIII Univ. Libr. Cambridge sehr nahe und bildet des weitern mit Reg. 18 CXXII (Brit. Mus.) und Arch. Seld. B 11 (Bodl.) eine durch viele besonderheiten sekundärer art ausgezeichnete klasse. Die orthographie ist spät und schlecht. Nach Todd, Illustrations, 1810, p. XIX, ist die handschrift "the gift of Henry duke of Norfolk in King Charles the second's time".

p. CLI. Ms. Ashmole 35.

183 blätter, die *Confessio Amantis* auf blatt 1—182. Auf blatt 183[a] (8 zeilen) augenscheinlich bruchstücke aus einem englischen brief (ohne bedeutung).

p. CLX. Ms. Harl. 3869.

Wenn ich nicht irre, muss es z. 12 1727 statt 1721 heissen.

p. CLXIII. Ms. Mary Magd. College 213.

Dem College am 25. Febr. 1610 (nicht 1620) von Marcadin Hunnis geschenkt. Die handschrift wurde nach langem verlorensein erst vor einer reihe von jahren wieder aufgefunden, daher nicht in Coxe's katalog. Auf der rückseite des vorletzten blattes finden sich die verse:

[1] *Off deathe and lyffe*
whiche Be in stryfe
to treate nou I in tende:
Dothe man and wyffe
torne grasse and chyfe
beginning taketh ende.

[2] *Lyfe hathe beginning*
in eneri thing
that god hath mad of naughte,
And Deathe inding
of that same thing,
be hit neuer so preciouse wraught.

[3] *Kyng and Emperoure*
and all in honoure
in lyffe hau[i]ng nature
Hit passith their power,
but at their oure
of deathe they shalbe sure.

[4] *Lusty coraige*
doo not oute Raige
though god haue sent the myght:
Sythe euery Aige (hs. *Dythe*)
bothe wylde and saige
Dethe is Redy to ffygh[t.]

Die hs. hat keine interpunktion und fasst stets drei verse in eine zeile zusammen; *chyfe* ist sonst nicht belegter neuer sg. zum pl. *chyves*.

p. CLXV. Formerly Ms. Philipps 8942.

Vgl. meine bemerkungen a. a. o. s. 194.

Ms. Harl. 7333.

Vgl. über den wert der handschrift die sachkundigen bemerkungen Max Foerster's in Herrig's Archiv 103, 149—151.

p. CLXVII. Ms. Ball. Coll. (Oxf.) 354.

Siehe auch Flügel, Anglia 12, 13 ff. und 631 f.

Übersehen hat Macaulay Ms. Harl. 6994 (Brit. Mus.), das, ein sammelband des 16. jahrh., auf blatt 154—170[b] die lateinischen verse und randnoten bis v. 16509 enthält. Aus einem vergleich ergibt sich, dass diese handschrift zur zweiten gruppe der ersten version (Macaulay's "revised") zu stellen ist.

Schlesslich ist neuerdings eine weitere pergamenthandschrift bekannt geworden, die anfang Juni 1902 bei Sotheby aus der bibliothek von Sir Andrew Fountaine für 1,550 £ an Quaritch verkauft wurde (vgl. Athenæum 1902 I 784 und Cbl. f. bibl. wesen 19, 362). Die hohe kaufsumme, der höchste bisher für eine Gower-handschrift gezahlte preis, war bedingt durch die in der handschrift noch vorhandenen 98 originalminiaturen. Zehn fehlen und es liegt die wahrscheinlichkeit vor, dass wir neun von diesen in den von Macaulay s. CLXVI f. erwähnten miniaturen zu sehen haben, trotzdem die hs. von ihm ins 15., vom auktionsbericht ins 14. jahrhundert verlegt wird.

p. CLXVIII ff.

Die alten drucke Caxton 1483, Berthelette 1532 und 1554. Macaulay gibt auch hier wie bei den handschriften nur in groben umrissen ihre eigentümlichkeiten und anklänge an die vorhandenen handschriften an. Was Caxton's ausgabe anlangt, so bleibt dabei eigentlich noch das meiste zweifelhaft; da Caxton nach Macaulay's meinung drei verschiedenen handschriften gefolgt ist, so ist hier weitere aufklärung doppelt nötig.

Gänzlich vermisst man jegliche bibliographische angaben, die doch in eine kritische (auch im Macaulay'schen sinne) ausgabe hineingehören. Ich verweise auf meine kurzen angaben a. a. o. s. 199, denen vielleicht noch hinzuzufügen wäre: John Lewis, *Life of Wyllyam Caxton,* London 1737, s. 79 f., und Conyers Middleton D. D. *Works,* vol. III, London 1752, s. 260. Es wäre überhaupt von wert und interesse, zu ermitteln, wie viel exemplare, wenigstens von Caxton's ausgabe noch existieren. Nach W. Blades, *Caxton,* Strassburg 1877, s. 269—271, nr. 53, gab es 17 exemplare, darunter 5 vollständige. Er erwähnt: British Museum (3: C. 21. d; C. 11. c 7; G 11627); Univ.

Libr. Cambridge (vgl. auch C. H. Hartshorne, *The book rarities in the university of Cambridge*, London 1829, s. 139); Pembroke College, Cambridge, Hereford Cathedral, Lambeth Library (vgl. auch S. R. Maitland, *A list of some of the Early printed books*, London 1843, p. 7 f. nr. 19, nach Dibdin-Herbert, Typ. Ant. I 185, nr. 21 "perhaps the finest one"); Queen's College, Oxford, All Souls College, Oxford. Dibdin verweist auf Bibl. Mead. p. 235, nr. 1741, West. nr. 2297, Ratcliffe nr. 1225, Daly nr. 207 und bemerkt schliesslich, dass Lord Spencer und der könig je ein exemplar besitzen (letzteres wird auch von Hippisley, Chapters on Early English literature, p. 38 anm., unter verweis auf Warton II 174 erwähnt). Weitere exemplare finden sich in der Huth Library, Library of Chatsworth, John Ryland's Library, Manchester. Dibdin, *Bibliotheca spenceriana* IV 266, nr. 856, erwähnt eine schöne und vollständige kopie im besitz des Duke of Devonshire, eine weitere in der Merly Library, die vom Marquis of Blandford gekauft wurde. Endlich war ein exemplar in der Roxburghe Library. — Diese liste bedarf der ergänzung.

Über Berthelette's ausgaben habe ich bisher nur wenige angaben; trotzdem mache ich mit einer liste den anfang.

Herbert erklärte die ausgabe von 1532 schon für selten. Sie ist vorhanden: British Museum, Huth Libr., Univ. Libr. Cambr. (vgl. Hartshorne s. 206), Kings Coll. Cambr.

Die ausgabe von 1554 war zu Herbert's zeit verhältnismässig häufig. Sie findet sich: Brit. Mus. (3), Chatsworth Libr., Trinity Coll. Cambr. Göttinger universitätsbibliothek.

Berlin. Heinrich Spies.

ALFRED AINGER †.

England has lost an eminent Churchman and an accomplished critic in the Rev. Alfred Ainger, who died on February 8th. Canon Ainger, to give him the title by which he is best known, and which he retained from his appointment to a Bristol canonry in 1887 until within a short time of his death, was born in 1837, and would have entered upon his sixty-eighth year had he lived but one day longer. The son of a London architect, he was educated partly at King's College, London, and partly at Trinity Hall, Cambridge, where he graduated. He was ordained in 1860,

and after a few years spent in parochial work he had a brief experience, not altogether to his liking, as a schoolmaster. The fact is that he was by constitution and temperament hardly fitted for the rough-and-tumble of school life. The narrow bondage of à school would have cramped his true genius. It was therefore fortunate for him as well as for the lawyers when the Benchers of the Temple appointed him their 'Reader', or junior preacher, in 1866. The appointment was fortunate also for a far larger circle, inasmuch as it secured to Ainger the necessary leisure for the pursuit of his favourite recreation, the study of English literature, to the great profit of his contemporaries. He officiated as Reader of the Temple Church down to 1893, and then he rose to the dignity of senior preacher, being appointed Master of the Temple by the Crown in 1894. The Queen made him her Honorary Chaplain in 1895, and Chaplain in Ordinary in 1896. These are the outward marks of his success as a preacher, which depended on the combination of an excellent delivery with broad-minded, tolerant theology and firm intellectual grasp.

The firstfruits of his studies in literature took the form of articles in *Macmillan's Magazine* and other journals. The volume on Charles Lamb which he contributed in 1882 to the series of *English Men of Letters* first displayed to the full his graceful style, general critical ability, and special aptitude as an exponent of Lamb. Long before his own connexion with the Temple, when he was still an undergraduate, Ainger had conceived an affection for the gentle 'Elia', who, in singing the praises of his birthplace, the Temple, had added one more literary charm to a spot rich already in memories of Dr. Johnson and Goldsmith. The bond of sympathy between Lamb and his biographer lies in their marvellous similarity of temperament. Both were born critics and essayists, both were physically far from strong. One was a stutterer and the other a splendid elocutionist, and Ainger had an appreciation of music that was denied to Lamb, but both possessed dramatic power and a gift of delicate humour. Neither of them was married, but they both were lovers of children, and were in fact boyish at heart themselves. Lamb's excessive whimsicality was sobered down in Ainger, but the same light play of fancy was there. This fraternal relationship, as it were, seems to have given Ainger the insight into Lamb's character and personality which distinguishes his biography. The couplet from the author of

Hudibras which Ainger justifies by reference to the success of Lamb's essay *On the Sanity of Genius* is equally justified by his own treatment of Lamb:

> 'An English poet should be tried b' his peers,
> And not by pedants and philosophers.'

The ideal editor of Lamb having presented himself, the Eversley edition followed as a matter of course from Ainger's hands.

The same qualities which made him an occasional contributor to *Punch* made him also an able editor of Thomas Hood (1897). Besides these undertakings Ainger wrote the articles on Lamb and Tennyson for the *Dictionary of National Biography*, and a monograph on Crabbe, for the new series of *English Men of Letters* (1903). In the *Dictionary* he had to write under limitations. 'No flowers, by request' was his witty paraphrase of the editorial injunctions to contributors. In the *Crabbe*, his latest published work[1]), he displayed the graceful expression and fine literary judgment characteristic of all his writings.

While the full extent of Ainger's powers as a punster and mimic can be known only to the circle of his intimate friends, his abilities as a speaker in the pulpit and on secular platforms are familiar to a wider public. Large congregations gathered to hear him at the Temple Church, and one volume of his Sermons has been published. Those who heard him lecture could not fail to be struck with the vigour that animated the seemingly feeble frame. The present writer cannot forget once hearing Ainger recite some of Burns's poems, *Last May a braw wooer cam down the lang glen*, and *Duncan Gray cam here to woo*. The racy declamation and the zest with which, though a Southerner, he rendered the 'braid Scots' were such as one would not have expected from the conventional Canon. His reading of Tennyson's dialect poems is said to have been equally effective.

It may be said, in conclusion, that Ainger, although a specialist as to Lamb, for instance, was never the professional specialist. Criticism, the study of literature, was his recreation, not his livelihood. He came before the public as a man of culture interpreting literature that it might be the same source of noble enjoyment to others that it was to him. The Church of

---

[1]) [See the review of it, above p. 133. The Ed.]

England may well be proud of that class of scholarly but unpedantic divines who do not forget that 'a man's a man for a' that', and of whom Alfred Ainger was one.

Heidelberg, March 1904.

Lionel R. M. Strachan.

SIR LESLIE STEPHEN †.

We regret to announce the death of Sir Leslie Stephen which occurred on Monday, Feb. 22nd.

It was well known he could not recover from the serious illness which had for some time prostrated him but the news of his death excites a feeling of grief in all lovers and students of literature.

Leslie Stephen was born on Nov. 28th, 1832. He belonged to a distinguished family and his elder brother — James Fitzjames Stephen — became a celebrated jurist. He was educated at Eton at King's College, London (where he came under the influence of F. D. Maurice) and at Trinity Hall, Cambridge. Not much choice of study was then possible at the university; Leslie Stephen selected mathematics for his principal subject and graduated in 1854. In the next year he was appointed to a lectorial Fellowship which involved the taking of orders. For some ten years he remained a highly successful teacher and his health, hitherto delicate, improved greatly.

Stephen produced little in this period but it was one of serious study and his long preparation explains why his work was from the beginning so mature in tone. He became a prominent member of a distinguished Cambridge circle.

The religious influence of Maurice which had counted for so much in his life was gradually displaced by other ideas.

He devoted himself to scientific speculation and utilitarian philosophy and proved an ardent disciple of Darwin, Spencer and John Stuart Mill. Chief among his friends at this time were Henry Sidgwick, the philosopher, and Henry Fawcett whose biography he was later on to write.

His improvement in health was signalised by various athletic feats in walking and mountaineering. Leslie Stephen was among the earliest members of the Alpine Club and became one of its

most popular presidents. It was the period when virgin peaks were falling one after another to their first explorers and Leslie Stephen did his full share of discovery. Among his most hazardous feats were the passage of the Eiger joch in 1859 and the ascent of the Schreckhorn in 1861.

It is interesting to note that his Alpine experiences gave the earliest stimulus to authorship; he contributed papers to different Alpine journals and published a collected volume entitled *The Playground of Europe* in 1871. This is among the best books of its kind and presents an almost unique combination of the spirit of adventure with literary and descriptive power. The writer makes us understand the tonic feeling of the high Alps, the fascinating perils of climbing, the mysterious, beautiful and at times terrible revelations of nature.

Leslie Stephen's modest little book almost deserves to be counted with Ruskin's studies in *Modern Painters* as revealing the charm of the Alps, though written from a curiously different point of view; he himself often humourously refers to the contrast between Ruskin's attitude and his own.

As time passed on Leslie Stephen became convinced that his intellectual convictions made it dishonourable to remain any longer in orders. In 1863 he resigned them and, of necessity, his Cambridge tutorship. He had lost faith in Bible history and in Revelation and he resigned his old creed without much perturbation; the intellectual difficulties had been weighing upon him for so long that the final break came as a positive relief; for the remainder of his life he was the most convinced of agnostics.

His colleagues were anxious to retain him in some capacity but he found his opportunities too limited.

On leaving Cambridge he thought first of political life and made a journey to America in search of experience; he saw something of the war, won the friendship of several of America's most distinguished literary men and returned to support his friend Fawcett in various political contests.

Stephen soon discovered that his bent was not towards politics; he turned his attention to literature, became a contributor to the *Saturday Review* and the *Pall Mall Gazette* and did much to establish the reputations of both journals.

In 1867 he married the younger daughter of the novelist —

Thackeray but the union did not prove a long one as his wife died in 1875.

In 1871 he was invited to the editorship of the *Cornhill Magazine* — a post which he held for some eleven years. His influence was great and valuable; he was generous in encouragement of young authors and justly proud of having been among the first to recognise Robert Louis Stevenson and W. E. Henley.

His own contributions were among the most attractive in the *Cornhill* and were afterwards published in three volumes entitled *Hours in a Library*.

The *Hours* are Stephen's main contribution to literary criticism as such and are very noticeable; the majority of the essays relate to 18th and 19th century authors but there are some few on older subjects: Massinger and Sir Thomas Browne. Leslie Stephen is one of the soundest and most admirable of critics. He is a little wanting in the higher enthusiasm but he has a just and catholic taste, subtle and fine analysis; his philosophical prepossessions are very evident for he prefers to examine thought and substance rather than the more purely artistic qualities and he is almost wholly concerned with prose writers; the few poets with whom he does deal are treated from the philosophical point of view as in "Wordsworth Ethics", "Pope as a Moralist".

Leslie Stephen did not allow the *Cornhill Magazine* to occupy his whole time, for during these years he was engaged upon his principal work *The History of English Thought in the Eighteenth Century*.

This was published in 1876 and was at once recognised as the classic on its subject.

It is indeed a remarkable monument of industry and of keen impartial intellect. Leslie Stephen writes with a clearness of style recalling the best of 18th century authors themselves and traces the main currents of thought to their sources in a manner as powerful as it is exhaustive.

The chief contribution made by the book to speculation consists in showing that changes in opinion may be traced mainly to social developments and are always correlated with them. Stephen was the first to do justice to the English deists, pointing out how powerful, in spite of their personal shortcomings, was the tendency of thought they represented and how influential its later developments proved to be. No writer has yet been found to do for any

other century of English history exactly the service Leslie Stephen performed for the 18th in revealing the intimate connection between its philosophic ideas and its social and religious life.

In 1878 Stephen married his second wife — Julia Prinsep, widow of Mr. Herbert Duckworth, a woman of great cultivation and unusual personal beauty, one of the favourite models of Sir Edward Burne Jones.

In the same year he wrote the Life of Johnson for the *English Men of Letters* series. This, though brief, is one of his most successful productions. It owes its charm very largely to the fact that he has Boswell behind him (whose superior merits as a biographer he has often referred to) but his own judgment on Johnson's life and character is full of sympathy; the monograph is both sparkling in wit and rich in pathos.

He contributed to the same series the Life of Pope (1880) and the Life of Swift (1882). These are less delightful than the Johnson as his material was not so excellent but they are admirable as biographies and highly suggestive in their literary criticism. He treats vexed questions with unfailing impartiality.

A different and more ambitious work was the *Science of Ethics* published 1882. It was in harmony with the writers agnostic thought, an endeavour to show that a science of ethics could be deduced from actual experience and from history without any appeal to supernatural sanctions.

In 1882 he resigned the editorship of the *Cornhill* to undertake a still more arduous task: that of *superintending tie Dictionary of National Biography* — the finest historical and literary monument of our day. Leslie Stephen did much to set the model of concise biography adopted through the whole series, and it was his wisdom which reduced the plan from a universal biographical dictionary to one limited to England only, a change which made the achievement possible though still immense. During the later years he had the assistance of Mr. Sidney Lee to whom the task was finally resigned.

In 1885 he published a biography of his friend — Henry Fawcett — a labour of love written with rare sympathy and appreciation.

Stephen's other contribution to contemporary biography — the life of his brother Sir James Fitzjames Stephen (published in 1895) — was, curiously enough, much less admirable.

His last important work *The English Utilitarians* was published in three volumes in 1900. It was intended as a supplement to the 18th century work. In one respect it improves on its predecessor for the biographical element introduced is larger and Stephen had the advantage of first hand knowledge; he writes with his usual keenness and impartiality. The general effect however, is less satisfactory perhaps because Stephen stood too close to his subject to see it in true perspective, partly, we may suspect, because this current of thought requires a closer comparison with others to be fully understood.

The first series of his *Studies of a Biographer* appeared in 1898 and a second series in 1902. They are delightful papers mainly concerned with the lives and writings of contemporaries: Tennyson, Ruskin, Browning.

Leslie Stephen had been trained mainly in philosophy and it was the history of thought in which he was chiefly interested, to which he is continually recurring. He is eminent both as a biographer and as a critic but in each case we observe a similar tendency: he is interested in seeing how the circumstances of a man's life influence his thought and mould his work and he always approaches literature from the philosophical as distinguished from the more purely artistic side.

Leslie Stephen has often been described as resembling his favourite 18th century in tone of mind and there is real suitability in the comparison; he had a constitutional dislike to anything savouring of over emphasis and a certain distrust of enthusiasm but his work remains a monument of insight and sagacity, among the most valuable of its time.

Aberystwyth. L. Winstanley.

EINLADUNG ZUM NEUPHILOLOGENTAG IN CÖLN.

Cöln (Rhein), Januar 1904.

In der pfingstwoche dieses jahres, vom 25.—27. Mai, findet in Cöln der XI. deutsche neuphilologentag statt.

Wie die bisherigen neuphilologentagungen jedesmal eine reihe im vordergrunde der interessen stehender fragen zur erörterung, zur klärung und zum teile auch zu befriedigender lösung gebracht haben, so werden diesmal wohl auch eine anzahl aktueller fragen die besondere aufmerksamkeit der lehrer und freunde der neueren sprachen in anspruch nehmen. Wir meinen insbesondere die verbindung des Englischen mit dem Französischen im studium und schul-

unterricht, sowie die stellung der neuphilologie zur germanistik und des Deutschen im neusprachlichen unterricht, und damit im zusammenhange die erwägung der möglichen arbeitsleistung der neuphilologen. Auch drängt die frage zur entscheidung, ob bei der auswahl der schullektüre mehr das utilitarische oder aber das geistbildende moment den ausschlag zu geben habe. Schliesslich harrt auch das problem der fortbildung der neusprachlichen oberlehrer immer noch befriedigender lösung.

Bei behandlung all dieser punkte ist die in § 1 unserer satzungen ausgesprochene »wechselwirkung zwischen universität und schule, zwischen wissenschaft und praxis« die wesentliche vorbedingung, die allein uns einen allseitig anregenden, erspriesslichen verlauf der verhandlungen, sowie auch positive ergebnisse erhoffen lässt.

Es scheint uns weniger aufgabe der deutschen neuphilologentage zu sein, einzelne spezialitäten, für die naturgemäss nur bei einem kleineren kreise das ungeteilte interesse und volle verständnis bestehen kann, zum vortrage zu bringen als vielmehr solche probleme zur allgemeinen erörterung zu stellen, die geeignet sind, einerseits es dem im praktischen lehrberuf stehenden schulmann zu ermöglichen, mit der fortschreitenden wissenschaft im zusammenhang zu bleiben und so den schulunterricht mit wissenschaftlichem geiste stets neu zu beleben, andrerseits eine fördernde rückwirkung auf die gestaltung unserer akademischen studien auszuüben.

Hierzu rechnen wir nicht allein fragen prinzipieller, methodologischer oder organisatorischer natur, sondern ebensosehr solche sprachwissenschaftlicher, literärgeschichtlicher und allgemein kulturwissenschaftlicher art, wie die über wissenschaftliche sprachbeobachtung im sprachunterricht, über unser verhältnis zur sprache als kunst, über deklamation und interpretation, über die bedeutung der rezitation, über das studium der literaturgeschichte und ihren platz im schulunterricht, über die stellung der übersetzungen, insbesondere Shakspere's, in der literatur uam. uam.

Je mehr die wichtigkeit der beschäftigung mit den neueren sprachen und literaturen in allen kreisen unseres vaterlandes erkannt wird, und je mehr nun auch die andern kulturnationen darin mit uns in rühmlichen wettstreit getreten sind, desto ernster tritt an alle diejenigen, die durch ihre wissenschaftliche oder amtliche stellung dazu berufen sind, mitzusprechen, die verpflichtung heran, mit dabeizusein, mit hand anzulegen an dem stolzen baue, der, hervorgegangen aus der wissenschaftlichen beschäftigung mit den neueren sprachen und literaturen, sicher geleitet und gefördert durch die strenge disziplin der deutschen schule, der hohen aufgabe dienen soll: durch erkenntnis die grossen kulturnationen einander verstehen und würdigen zu lehren.

Wir richten daher auch an euer hochwohlgeboren die ergebenste aufforderung, den XI. allgemeinen deutschen neuphilologentag pfingsten d. j. in Cöln zu besuchen und durch rege teilnahme an den verhandlungen recht fruchtbringend zu gestalten.

Etwaige vorträge und anträge für die hauptversammlung bitten wir sobald wie möglich, spätestens bis 1. Februar d. j., bei dem ersten vorsitzenden, professor Schröer, Cöln (Rhein), Deutscher ring 17 III, anmelden zu wollen.

Das auf grund dieser anmeldungen festgestellte programm soll euer hochwohlgeboren anfang April noch besonders bekannt gegeben werden.

In vorzüglicher hochachtung

Der vorstand des deutschen neuphilologen-verbandes.

Dr. E. F. Jäde, oberlehrer.

Dr. A. Schröer, ordentl. professor der englischen sprache und literatur an der handels-hochschule.

Dr. J. Buschmann, geheimer regierungsrat, provinzialschulrat in Coblenz.

Dr. H. Lindemann, oberlehrer.

O. F. Schmidt, oberlehrer.

Dr. K. Müller, oberlehrer.

Dr. B. Völcker, oberlehrer.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Am 28. Dezember 1903 erlag der romanschriftsteller George Gissing zu St. Jean de Luz in den Pyrenäen einem lungenleiden, mit dem er seit langem zu kämpfen hatte. Er ist 46 jahre alt geworden (geb. 22. November 1857). Gissing war in der letzten zeit vor seinem tode mit der abfassung eines neuen romans *Veranilda* beschäftigt. Ein andrer roman von ihm, *Will Warburton*, ist soeben bei Constable & Co. in London erschienen. In die Tauchnitz Collection haben nur zwei seiner werke aufnahme gefunden: der ziemlich mittelmässige roman *Demos* aus seiner ersten periode (1886) und *New Grub Street* (1891), der seinen namen zum ersten male dem grössern publikum bekannt machte.

Am 29. Januar 1904 starb in Zürich der ausserordentliche professor für vergleichende literaturgeschichte dr. Louis Betz. Am 18. Dezember 1861 zu New York geboren, aber in Zürich und Strassburg erzogen, musste er längere zeit in der lederfabrik seines vaters geschäftlich tätig sein und kam erst 1896 zu der habilitation an der universität Zürich. Seine veröffentlichungen betreffen in erster linie das verhältnis seines lieblingsdichters Heine zur französischen literatur; nicht weniger als drei seiner schriften behandeln dieses thema: *Heine in Frankreich* (1895), *Heinrich Heine und Alfred de Musset* (1897), *Die französische literatur im urteil H. Heine's* (1897). Eine andre arbeit beschäftigt sich mit *Pierre Bayle* (1896). In das gebiet der anglistik schlagen seine studien über Poe's einfluss auf die neuere französische romantik, worüber er 1899 einen vortrag auf der Bremer philologenversammlung hielt. Seine letzte grössere publikation waren die

1902 erschienenen *Studien zur vergleichenden literaturgeschichte der neueren zeit.*

In Basel starb am 6. Februar der ausserordentliche professor der germanischen philologie dr. Adolf Socin im alter von 45 jahren (geb. 27. Januar 1859). Socin, der von haus aus germanist war, hat sich durch die bearbeitung der 5.—7. auflage von Heyne's *Beowulf*-ausgabe auch um die englische philologie verdient gemacht.

Aus Leipzig kommt die nachricht, dass dr. Felix Flügel, der bekannte englische lexikograph, dort im alter von 84 jahren verstorben ist. Geboren am 18. Dezember 1820 als der sohn dr. Johann Gottfried Flügel's (1788—1855), übernahm er nach dem tode seines vaters die völlige neubearbeitung und vervollständigung von dessen *Allgemeinem englisch-deutschen und deutsch-englischen wörterbuch*, das in seiner neuen gestalt 1891 und in einem verbesserten zweiten abdruck 1893 erschien. Mit diesem durch originalität der forschung hervorragenden werke, auf das die deutsche wissenschaft stolz sein darf, wird der name Felix Flügel's immer verknüpft bleiben.

Sir Edwin Arnold, der dichter und journalist, ist am 24. März in London im 72. lebensjahre gestorben. Er war zu Gravesend am 10. Juni 1832 geboren. Im ausland wenig bekannt, war er in England als verfasser der dichtungen *The Light of Asia* (1879) und *The Light of the World* (1891) einer der populärsten unter den neuern dichtern.

Pierpont Morgan, der bekannte amerikanische milliardär, hat manuskripte von Byron's *Corsair* und Bulwer's *Last Days of Pompeii* für 2000 £ gekauft. Pulitzer, der besitzer der New York World, hatte 1500, Rockefeller 1700 £ dafür geboten. Das ms. des *Corsair* ist nicht, wie in den tagesblättern zu lesen stand, das vom setzer benutzte; dieses befindet sich vielmehr seit 1814 in den händen der familie Murray. Das von Morgan gekaufte ms. stellt wahrscheinlich einen ersten entwurf der dichtung dar, mit zahlreichen verbesserungen, streichungen usw. in des dichters eigner hand. Byron schenkte es seiner halbschwester Mrs. Leigh; von dieser ging es in den besitz der Mrs. Cleland zu Hawkhurst in Kent über, von der es jetzt Morgan erworben hat (vgl. Athenæum 13. Febr. 1904, s. 213). — In der handschrift von *The Last Days of Pompeii* fehlen etwa vier kapitel, und einige seiten des Ms. sind nicht von des dichters hand geschrieben.

Nachdem im Januar und Februar in London eine ausstellung der werke William Blake's gemacht worden, soll vom 23. März bis 14. Mai d. j. in der City Art Gallery zu Manchester eine Ruskin-ausstellung veranstaltet werden, die teils gemälde und andre kunstwerke, teils briefe und manuskripte des grossen autors der *Modern Painters* umfassen soll. Die ausstellung steht unter der leitung von W. G. Collingwood, dem biographen Ruskin's.

Am 16. und 17. Dezember 1903 wurden in Heidelberg durch den Hebbelverein aufführungen von Marlowe's *Doctor Faustus* nach Wilhelm Müller's deutscher übersetzung veranstaltet. Es ist wohl das erste mal in neuerer zeit, dass dieses stück in Deutschland zur darstellung gelangt. Die szenische ausstattung war möglichst im geist der elisabethanischen bühne gehalten. Die aufführung, an der nur dilettanten mitwirkten, war trotz mancher mängel im ganzen eine achtenswerte leistung; sie gab eine recht gute vorstellung sowohl von den vorzügen wie von den schwächen des Marlowe'schen stücks. Die schlussszene war von hinreissender wirkung.

Coquelin ainé und madame Réjane werden im Juni ein gastspiel in London geben, wobei ersterer den Petruchio, letztere die Katharina in *The Taming of the Shrew* spielen wird.

Die Stage Society machte am 13. und 14. März im Londoner Court Theatre den interessanten versuch, Browning's *A Soul's Tragedy* auf die bühne zu bringen. Nach den berichten der kritiker führte dieser versuch zu dem wohl vorauszusehenden ergebnis, dass das stück bei all seiner psychologischen feinheit zur aufführung nicht geeignet ist.

Bernard Shaw's *Candida* ist im Madison Square Theatre in New York mit gutem erfolg zur aufführung gebracht und in das ständige repertoire dieses theaters aufgenommen worden. (Vgl. Meyerfeld's kritik der dramen Shaw's in dieser zeitschrift 33, 143 ff.)

Der ordentliche professor der englischen philologie an der universität Königsberg dr. Max Kaluza folgt zum wintersemester einem ruf an die universität Münster.

Der privatdozent der englischen philologie an der universität Wien dr. Leon Kellner wurde als ausserordentlicher professor nach Czernowitz berufen.

SHAKESPEARE UND BEN JONSON.

Shakespeare und Ben Jonson wurden zur zeit ihres lebens und auch noch etwa zwei menschenalter später als ebenbürtige rivalen, als ein dichterisches bruderpaar ähnlich wie Goethe und Schiller betrachtet. Ja, man kann sagen, dass sich Jonson in literarischen kreisen damals im allgemeinen einer höhern schätzung erfreute als der beim allgemeinen publikum beliebtere Shakespeare. Webster erwähnt in seiner vorrede zu *Vittoria Corombona* (1612) »die durchgearbeiteten und einsichtsvollen werke des meisters Jonson« an erster stelle neben Chapman, Beaumont und Fletcher, während er dann zusammenfassend von dem »sehr glücklichen und ergiebigen fleisse der meister Shakespeare, Dekker und Heywood« spricht. Thomas Heywood nennt in einer aufzählung der dichter (1635) den »honigsüssen Shakespeare«, dessen zauberkiel freude und leidenschaft erregte, zusammen mit dem »berühmten Jonson«, dessen gelehrte feder in die kastalische quelle getaucht sei[1]). Zur zeit der restauration galt Jonson entschieden als der bedeutendere dichter, wenn auch Shakespeare's stücke, allerdings vielfach in recht geschmacklosen bearbeitungen, häufiger gespielt wurden[2]). Allmählich aber hat der wachsende ruf Shakespeare's

[1]) *Mellifluous Shakespeare, whose enchanting quill*
Commanded mirth or passion, was but Will;
And famous Jonson, though his learned pen
Be dipt in Castaly, is still but Ben.

Zitiert nach Ward, History of English Dramatic Literature I 257.

[2]) Man vergleiche die urteile von Samuel Pepys über Shakespeare's und Ben Jonson's dramen. *Diary* unter dem 4. November 1661, dem 1. März 1662, dem 29. September 1662, dem 22. Juni 1661, dem 14. Oktober 1665, dem 16. April 1667 a. a. o.

bei der nachwelt nicht bloss Ben Jonson's bedeutung als dichter verdunkelt, sondern auch seine persönlichkeit verzerrt. Dem lebenden Shakespeare gegenüber war es ihm gelungen, sich in seiner eigenart zu behaupten, selbständige kunstideale aufzustellen und zu verfolgen und dabei doch die grösse des nebenbuhlers anzuerkennen und zu schätzen. Der tote Shakespeare drängte ihn immer mehr in den schatten, so dass er lange zeit als talentloser nachahmer der alten und ein schelsüchtiger und neidischer verkleinerer Shakespeare's angesehen wurde[1]). Mit Gilchrist[2]) und Gifford[3]) trat eine reaktion hiergegen ein, die aber auch ihrerseits über das ziel hinausschoss. Gifford fasst seine ansicht über das verhältnis der beiden dichter folgendermassen zusammen: »Es ist meine feste überzeugung, dass Jonson niemals protektion, gunst oder beistand irgendwelcher art von Shakespeare erhielt. Ich bin ferner überzeugt, dass sie freunde und genossen waren, bis der letztere sich von der bühne zurückzog, dass kein streit, keine eifersucht ihre beziehungen je trübte; dass Shakespeare an Jonson gefallen fand und dass Jonson Shakespeare liebte und bewunderte.«[4]) Und um dieses zu beweisen, sucht er alle anspielungen, die sich in Jonson's werken auf Shakespeare'sche stücke finden, wegzudeuten und bestimmt nach solchen willkürlichen gesichtspunkten sogar mehrfach die zeitfolge der Jonson'schen dramen.

Ganz so einfach ist das verhältnis der beiden dichter denn doch wohl nicht. Jonson war von vornherein sowohl kritiker als dichter. In der glänzenden reihe der dramatiker von Lyly und Marlowe bis zu Ford und Shirley steht er als der selbstbewussteste da, als derjenige, der sich über die zwecke und ziele seiner kunst am gewissenhaftesten rechenschaft ablegt. Auf diesem im grossen wie im kleinsten bewussten, planvollen

---

[1]) Man vergleiche die urteile von Hume in der History of England, sowie der Shakespeare-kommentatoren Malone und Steevens bei Gifford, *Memoirs of Ben Jonson, Proofs of Ben Jonson's Malignity*, in *Ben Jonson's Works ed. Francis Cunningham* vol. I a. v. o.

[2]) *Examination of the charges maintained by Malone, Chalmers, and others of Jonson's enmity . . . towards Shakespeare*, 1808.

[3]) Seine grosse ausgabe erschien im jahre 1816 mit der einleitung *Memoirs of Ben Jonson.*

[4]) *Proofs of Ben Jonson's Malignity*, Works I, p. LXXXI.

schaffen beruht seine stärke wie seine schwäche; hieraus erklärt sich auch sein verhältnis zu seinem grössten zeitgenossen.

Als Jonson für die bühne zu schreiben anfing, befand sich Shakespeare fast auf der höhe seiner laufbahn. Er war eines der angesehensten mitglieder der angesehensten schauspielergesellschaft Londons, hatte schon eine ganze reihe bedeutender dramen geschrieben, unter ihnen meisterwerke wie *Romeo und Julie*, den *Sommernachtstraum*, den *Kaufmann von Venedig* und die meisten seiner historien, hatte auch durch seine gedichte *Venus und Adonis* und *Lucretia*, sowie seine handschriftlich verbreiteten sonette die gunst der grossen und der literarischen feinschmecker erworben. Er spielte also jedenfalls in der welt der literatur und des theaters eine bedeutende rolle. Jonson machte seine dramatische lehrzeit bei Philip Henslowe durch, der in jener zeit etwa die rolle eines grossen zeitungsverlegers von heute spielte und eine grosse anzahl von dichtern mit der abfassung neuer und der umarbeitung alter stücke beschäftigte, um den tagesbedarf seiner bühnen zu decken.

Für ihn war er allein oder im verein mit andern dichtern tätig, ein lohnschreiber, der unter dem drucke der not tragödien, romantische komödien, historien und sensationsstücke über kürzlich geschehene ereignisse überarbeitete oder verfasste[1]). Es ist aber von interesse, dass sein erstes wirklich bedeutendes stück, das erste, in dem seine künstlerische individualität sich offenbart, das lustspiel *Every Man in his humour*, im jahre 1598 auf Shakespeare's bühne aufgeführt worden ist. Eine tradition, die von Rowe bestätigt wird, behauptet, dass das stück zunächst einem schauspieler der gesellschaft des lordkammerherrn vorgelegt, aber von diesem zurückgewiesen worden sei, dass dann Shakespeare aber einen einblick in das stück getan und seine aufführung durchgesetzt habe. Gifford wendet sich mit grosser leidenschaftlichkeit gegen diese annahme, aber es liegt kein grund vor, sie zurückzuweisen, um so mehr, als nach Jonson's eigener angabe in der folio-ausgabe von 1616

---

[1]) Erhalten ist von diesen ersten dramatischen versuchen Jonson's nur die romantische komödie *The Case is altered.* Dagegen finden wir in Henslowe's tagebuch die titel von fünf stücken, für die Jonson allein oder mit andern honorar empfing.

Shakespeare selbst darin auftrat[1]). Die Shakespeare'sche truppe führte das stück aller wahrscheinlichkeit nach in der ersten bearbeitung auf, die in Italien spielt und uns in einer quarto-ausgabe von 1601 überliefert ist[2]). Auch ist nicht anzunehmen, dass der in der quarto fehlende, berühmte programmatische prolog des stückes, der einen angriff auf das romantische drama enthält und sicherlich auch Shakespeare'sche stücke im auge hat, von der bühne gesprochen wurde, die diese kunstrichtung am glänzendsten vertrat. Wenn er hier von den stücken spricht, in denen man »mit drei rostigen schwertern und einigen ellenlangen wörtern die langen kriege York's und Lancaster's ausficht und wunden in der anziehkammer heilt«[3]), so hat er gewiss Shakespeare's *Heinrich VI.* im auge, dessen wirkung eine so grosse gewesen war, dass sie alle frühern bearbeitungen desselben gegenstandes lange hatte vergessen machen. Und wenn Jonson den chor verspottet, der die zuschauer über das meer trägt[4]), so denken wir unwillkürlich an *Heinrich V.*, wenn auch hier die beziehung auf Shakespeare nicht einen so zwingenden charakter trägt.

Aber der ganze gegensatz erscheint, im zusammenhange gesehen, als ein durchaus sachlicher, wie ihn, zum teil fast mit denselben worten, ein jahrhundert später Boileau gegenüber der spanischen romantischen tragödie ausdrückt[5]). Es ist der uralte und immer wieder neu hervorgetretene und neu umstrittene gegensatz zwischen einer kunst, die in erster linie sich die nachahmung der wirklichkeit, die treue wiedergabe des zeitgenössischen bürgerlichen lebens zum ziele setzt, und derjenigen, die das leben nur in erhöhter, idealisierter, über die zufälligen bedingungen von zeit und raum erhabener form wiederspiegelt.

---

[1]) Er soll die rolle des alten Knowell (= Lorenzo senior in der ersten bearbeitung) gespielt haben.

[2]) Den beweis hierfür werde ich an andrer stelle führen. Die quarto-ausgabe ist neuerdings von Carl Grabau in dem Shakespeare-jahrbuch von 1902 abgedruckt worden, dort werden auch die sich daran knüpfenden fragen eingehend erörtert.

[3]) *or, with three rusty swords,*
And help of some few foot and half-foot words,
Fight over York and Lancaster's long jars,
And in the tyring-house bring wounds to scars.

[4]) *Where neither chorus wafts you o'er the seas* etc.

[5]) Boileau, Art Poétique.

Ehe dieser prolog übrigens erschien, führte die truppe Shakespeare's um 1599—1600[1]) in dem neuerbauten Globetheater das folgende stück Jonson's auf, die »komische satire« *Every Man out of his humour.* Shakespeare trat in dem stücke nicht auf, vermutlich, weil er in dieser scharfen dramatischen satire keine rolle fand, die ihm zusagte. Im jahre 1600 (Stationer's Register vom 8. April) erschien eine quarto-ausgabe des stückes mit der bemerkung auf dem titelblatte[2]): »Wie es zuerst von dem verfasser Ben Jonson verfasst wurde, mehr enthaltend als öffentlich gesprochen oder gespielt worden ist.« Ferner trägt das titelblatt das selbstbewusste motto aus Horaz:

Non aliena meo pressi pede — si propius stes.
Te capient magis et decies repetita placebunt

und am schlusse den bezeichnenden vers:

Non ego ventosae plebis suffragia venor.

Der schnelle und gewissermassen literarische druck des stückes auf veranlassung des verfassers ist eine für jene zeit höchst ungewöhnliche tatsache. Hieraus und aus den bemerkungen und mottos auf dem titelblatte, besonders den letzteren, lässt sich wohl der schluss ziehen, dass das stück bei der aufführung im allgemeinen nicht gefiel, und dass der verfasser, ärgerlich über diesen misserfolg, sowie über die streichungen der theaterleitung, mit stolzem und etwas gereiztem selbstbewusstsein von den zuhörern (der ventosa plebs) an die leser appellierte. Vielleicht ermutigten ihn dazu einige gelehrte freunde, die an dem aufstrebenden, originellen talente gefallen fanden[3]).

---

[1]) Nach Small (*The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters.* Breslau 1899. S. 22) im Februar oder März 1600.

[2]) Der titel lautet:

The comicall Satyre of
Every Man Out of his humor
As is was first composed by the Author B. J.
Containing more then hath been publickly spoken or acted.
With the severall Character of every person
London, Printed for Nicholas Linge 1600.

[3]) In der widmung an die *Inns of Court,* die sich erst in der folio von 1616 findet, heisst es:

When I wrote this poem I had friendship with divers in your societies; who as they were great names in learning, so they were no less examples in living. Of them, and then, that I say no more, it was not despised.

Noch in demselben jahre, am 4. August 1600, erhoben die schauspieler des lord-kammerherrn einspruch gegen den druck des ersten lustspiels Ben Jonson's, *Every Man in his humour*[1]), der dann allerdings doch im folgenden jahre erfolgte. Ein solches vorgehen widersprach durchaus den gebräuchen und der tradition der theater und vor allem den interessen der schauspielergesellschaft, die durch den druck der von ihr angenommenen und bezahlten stücke sich widerrechtlich geschädigt glaubte. Deshalb verfeindete es gewiss auch Jonson mit der gesellschaft des lord-kammerherrn.

Auch Shakespeare missbilligte sicherlich die handlungsweise seines jüngern zeitgenossen. Er selbst kümmerte sich bekanntlich fast gar nicht um den druck seiner stücke. Ihm war es nur um die lebendige wirkung vom theater zu tun, und er identifizierte sich gewiss als theaterdichter vollständig mit den interessen der schauspielergesellschaft, in der er nicht bloss als dichter, sondern auch als schauspieler und teilhaber eine hervorragende, ja wohl die erste rolle spielte. Da mochte er es denn als eine anmassung empfinden, dass Jonson, der sitte der zeit und den interessen des theaters kühn trotz bietend, das erzeugnis seines geistes sogleich nach der aufführung vor das forum eines andern publikums brachte. Und ferner empfand er gewiss gegen die scharfe, satirische richtung, die das talent Jonson's in diesem stücke nahm, einen ähnlichen widerwillen wie Goethe nach seiner rückkehr aus Italien gegen die revolutionären dichtungen des jugendlichen Schiller.

Alle diese vorgänge hatten die wirkung, dass die verbindung Jonson's mit der Shakespeare'schen bühne gelöst wurde. Seine beiden folgenden stücke, *Cynthia's Revels* (Februar oder März 1601)[2]) und *The Poetaster* (Juni 1601)[3]), sind von den kindern der königlichen kapelle aufgeführt worden. Diese stücke enthalten bekanntlich Jonson's grossen literarischen streit mit Dekker und Marston. Versuchen wir festzustellen, ob Shakespeare an diesem streite anteil hatte, und welches dieser anteil war.

---

[1]) Zugleich wurde die veröffentlichung von vier Shakespeare'schen stücken untersagt. Vgl. Lee, Shakespeare, s. 192 der deutschen übersetzung.

[2]) Nach Small a. a. o. s. 24.

[3]) Daselbst s. 25.

Dass er mit seinen sympathien nicht auf seiten Jonson's stand, beweist schon die tatsache, dass Dekker's gegenstück, *Satiromastix oder die geisselung des humoristischen dichters*, auf seiner bühne gespielt wurde[1]). Jonson versichert sogar im *Poetaster*, mit dem er dem gegen ihn geplanten angriffe zuvorkam, dass die schauspieler, dh. natürlich die truppe des lord-kammerherrn, Demetrius-Dekker gemietet hätten, Horaz-Jonson in einem stücke zu beschimpfen[2]). Bei dieser sachlage geht es wohl auch nicht an, mit Gifford, Symonds, Lee und Brandes anzunehmen, dass Ben Jonson im *Poetaster* Shakespeare unter dem namen Vergil gefeiert habe. Er lässt hier den Tibull von Vergil sagen: »*Das, was er geschrieben hat, ist mit so viel urteilskraft ausgearbeitet und dergestalt den bedürfnissen unsres lebens angepasst, dass, wer nur seine zeilen im gedächtnis behielte, bei jeder ernsten sache, die er anrühren würde, in seinem geiste reden und handeln könnte.*« [3]) Und Horaz sagt weiter[4]): »*Sein wissen schmeckt nicht nach schulweisheit, welche meist darin besteht, worte und ausdrücke zu wiederholen, und einem manne am schnellsten einen leeren ruhm ver-*

---

[1]) Nach Small im August oder September 1601, Stationer's Register 11. November 1601, gedruckt 1602.

[2]) *Poetaster* III 1: *he is otherwise a very simple honest fellow, sir, one Demetrius, a dresser of plays about the town here; we have hired him to abuse Horace, and bring him in, in a play, with all his gallants, as Tibullus, Mecaenas, Cornelius Gallus, and the rest.* Works, ed. Cunningham, vol. I, p. 234b.

[3]) *Poetaster* V 1 a. a. o. s. 250:

That which he hath writ
Is with such judgment laboured, and distilled
Through all the needful uses of our lives,
That could a man remember but his lines,
He should not touch at any serious point,
But he might breathe his spirit out of his.

[4]) *His learning savours not the school-like gloss*
That most consists in echoing words and terms,
And soonest wins a man an empty name;
Nor any long or far-fetched circumstance
Wrapped in the curious generalties of art;
But a direct and analytic sum,
Of all the worth and first effects of art.
But for his poesy, 'tis so rammed with life,
That it shall gather strength of life with living
And live hereafter more admired than now.

schafft; auch besteht es nicht darin, weit hergeholte, in seltsame allgemeinbetrachtungen gehüllte zufälligkeiten zu kennen, sondern es ist eine direkte summe des ganzen wertes und der hauptwirkungen der kunst. Und was seine poesie angeht, so ist sie so voll von leben, dass sie stets grössere lebenskraft sammeln und in künftigen zeiten noch mehr als jetzt bewundert werden wird.« Wenn wir diese worte heute lesen, so erscheint es auf den ersten blick als zweifellos, dass Shakespeare damit gemeint sein müsse. Es passt alles so auf ihn und von allen seinen zeitgenossen nur auf ihn. An wen soll man anders denken, wenn die rede ist von dem nicht an büchergelehrsamkeit, sondern an lebensweisheit reichen lehrer, dessen schriften für alle lebensverhältnisse taugen, und dessen poesie im laufe der zeiten immer grössere lebenskraft gewinnen wird? Aber bei weiterm nachdenken erscheint es doch unmöglich, sie auf Shakespeare zu beziehen. Abgesehen davon, dass Jonson doch wohl kaum Shakespeare damals schon in seiner ganzen grösse würdigte, können wir nicht annehmen, dass er Shakespeare in dem augenblicke aufs höchste gefeiert habe, wo die theatergesellschaft, zu deren einflussreichsten mitgliedern dieser gehörte, wie Jonson wusste, einen heftigen angriff auf ihn plante. Wer ist also mit Vergil gemeint? Fleay, für den die literatur eine art kryptogramm, ein gewebe von geheimen anspielungen zu sein scheint, nennt auf gut glück Chapman als das urbild des Vergil. Muss denn aber überhaupt jemand damit gemeint sein? Ist es nicht wahrscheinlicher, dass Jonson in seinen worten sein ideal des dichterischen genius entworfen habe, wie es ihm, dem so ernsthaft und machtvoll strebenden, vorschwebte?

Wir haben übrigens ein gleichzeitiges zeugnis, das Shakespeare als literarischen gegner Jonson's hinstellt. Im zweiten teile des universitätsdramas *Die rückkehr vom Parnass*[1]), der um den 1. Januar 1602 von den studenten des St. John's College in Cambridge aufgeführt wurde[2]), findet sich eine kritik Jonson's, sowie eine anspielung auf den literarischen streit, der damals

---

[1]) *The Pilgrimage to Parnassus with the two parts of the return from Parnassus. Three Comedies performed in St. John's College, Cambridge A. D. 1597—1601 edited from MSS. by the Rev. W. D. Macray,* Oxford 1886.

[2]) Nach Arber, der das drama in seiner *English Scholars' Library* abgedruckt hat.

offenbar im vordergrunde des öffentlichen interesses stand. Der schauspieler Kempe sagt da[1]): »*Ei, da haben wir unsern kollegen Shakespeare, der sticht sie alle aus, ja, und Ben Jonson auch. Oh, dieser Ben Jonson ist ein verfluchter kerl. Er hat Horaz auf die bühne gebracht, wie er den dichtern eine pille gibt; aber unser kollege Shakespeare hat ihm ein purgiermittel gegeben, dass er seinen ganzen kredit eingebüsst hat.*« Und weiter unten sagt derselbe[2]): »*Ihr seid in Cambridge noch arme studenten und muntere humoristische dichter; ihr müsst einen andern menschen anziehen (untrusse),*« was offenbar eine anspielung auf *Satiromastix, or the Untrussing of the Humorous Poet* enthält.

Welches war nun das purgiermittel, das Shakespeare Ben Jonson eingegeben hatte? Lee, Brandes u. a. wollen dies so deutliche gleichzeitige zeugnis einfach bei seite schieben und erklären es für ein blosses betonen der überlegenheit Shakespeare's über Jonson. Dies scheint mir doch etwas willkürlich. Ich möchte annehmen, dass hier die berühmte stelle in *Hamlet* gemeint ist, in der Shakespeare die kindertruppen angreift und im zusammenhange damit auch auf den theaterstreit anspielt (II, 2 z. 349 ff.). Gerade die art, wie hier die rivalität zwischen den »kleinen nestlingen« und den »gewöhnlichen bühnen« in verbindung gebracht ist mit dem literarischen gezänk, das eine zeitlang die theater füllte und das allgemeine interesse in anspruch nahm[3]), beweist, dass Shakespeare hier an Jonson und seinen streit dachte. Und wenn auch die art der zurück-

---

[1]) IV 3: *Why heres our fellow Shakespeare puts them all down, I and Ben Jonson too. O that Ben Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giving the Poets a pill, but our fellow Shakespeare hath given him a purge that made him bewray his credit.*

[2]) Cf. *You are at Cambridge still with size que and be lusty humorous poets, you must untrusse.* — size que = farthing allowances of food and drink (for the commons of poor scholars called sizars at Cambridge).

[3]) Rosencrantz. *'Faith, there has been much to do on both sides; and the nation holds it no sin, to tarre them on to controversy: there was, for a while, no money bid for argument, unless the poet and the player went to cuffs in the question.*

Hamlet. *Is it possible?*

Guildenstern. *O, there has been much throwing about of brains.*

Ham. *Do the boys carry it away?*

Ros. *Ay, that they do, my lord; Hercules, and his load too.*



weisung sehr ruhig, überlegen und vornehm, kurz, des "gentle Shakespeare" würdig ist, so kann sie doch wohl als eine richtige abfuhr oder, wie das studentenstück sich ausdrückt, als ein purgiermittel bezeichnet werden. Allerdings ist die voraussetzung dieser annahme, dass *Hamlet* schon im jahre 1601 aufgeführt worden ist; und das steht in der tat mit keiner der uns bekannten tatsachen in widerspruch. Dagegen ist die vermutung, dass Shakespeare's *Troilus and Cressida* satirische beziehungen zu Jonson und dem theaterstreite enthalte, dass Ajax eine karikatur Jonson's sei[1]), und dass die worte[2]): *When rank Thersites opes his mastic jaws* (I 3, z. 73) sich auf Dekker's *Satiromastix* oder auf Marston's *Histriomastix* beziehen, als durchaus phantastisch zurückzuweisen. Nur im prolog, der im harnisch auftritt, doch

nicht vertrauend
Dem werk des dichters, noch der spieler kunst,
Nur angetan, dem kriegsgedichte ziemend,

scheint Shakespeare einen spöttischen seitenblick auf den bewaffneten prolog im *Poetaster* zu werfen, der so recht der ausdruck der polemischen stimmung und des überreizten selbstvertrauens des jungen dichters war.

In den jahren des zerwürfnisses mit Shakespeare's truppe war Ben Jonson auch wieder für Henslowe tätig, der als theaterunternehmer der bedeutendste konkurrent der gesellschaft des lord-kammerherrn war. Er schrieb für ihn zusätze zu Kyd's *Spanish Tragedy*[3]), einem zugstück der Shakespeare'schen truppe, das Henslowe sich so aneignete[4]), und sogar ein konkurrenz-

---

[1]) Die charakteristik des Ajax durch Alexander in I 2 soll nach Fleay und Small auf Jonson passen. Es wird am schlusse von Ajax gesagt, dass er *wie ein gichtischer Briareus hundert hände und keine zum gebrauch habe oder wie ein stockblinder Argus lauter augen und keine sehkraft.* Dabei soll jedes elisabethische publikum gleich an Jonson habe denken müssen. Small a. a. o. s. 169. Mir erscheint diese auslegung sehr gesucht und weit hergeholt.

[2]) Dies stützt sich auf den gleichklang von *mastic jaws* und *mastix!* Schlegel übersetzt diesen vers: *Wenn hund Thersites anstimmt sein gebell.* Wörtlich lautet er: *»Wenn der gemeine Thersites sein klebriges (= schmutziges) maul öffnet«.*

[3]) Henslowe's *Diary*, ed. Collier, unter dem 25. September 1601 und 26. Juni 1602.

[4]) Dass die *Spanish Tragedy* von der Shakespeare'schen truppe als ihr eigentum betrachtet wurde, ersehen wir aus der einleitung zu Marston's

stück zu *Richard III.* unter dem titel *Richard Crookback*[1]). Dass konkurrierende truppen stücke über denselben gegenstand aufführen liessen, war in jener zeit nichts ungewöhnliches. Henslowe hatte im jahre 1599 von Dekker und Chettle ein heute verlorenes stück mit dem titel *Troilus and Cressida* aufführen lassen, das dann durch das Shakespeare'sche vermutlich in den schatten gestellt wurde. Er liess ferner im jahre 1602 von Middleton im verein mit Munday, Drayton, Webster und einigen andern ein drama *Cæsar's Fall* verfassen, das wohl Shakespeare's *Julius Cæsar* ausstechen sollte[2]). Und so benutzte der rührige, schlaue theaterunternehmer wohl die entfremdung, die zwischen Jonson und Shakespeare und seiner truppe herrschte, um jenen zur abfassung eines dramas über *Richard III.* zu veranlassen, einen gegenstand, der ja auch von Shakespeare verschiedene male dramatisch behandelt worden war. Ob Jonson das werk, für das er den bedeutenden vorschuss erhielt, ausführte, wissen wir nicht; jedenfalls ist keine spur davon erhalten.

Wenn wir also die jahre des streites, etwa die zeit von 1599—1602, noch einmal überblicken, so sehen wir eine entfremdung zwischen Jonson und Shakespeare, die wohl auf einen dreifachen gegensatz zurückzuführen ist: einen gegensatz der poetischen richtung, einen gegensatz in der auffassung der stellung des dichters und seiner erzeugnisse zum theater und daraus hervorgehend einen gegensatz der materiellen interessen, eine zeitweilige rivalität.

Aber diese spannung zwischen den beiden männern war offenbar nicht von langer dauer. Von 1603 an, wo Jonson's *Sejanus* im Globetheater gespielt wurde — Shakespeare selbst

---

Malcontent. Dieses stück liessen »die schauspieler des königs« (Shakespeare's truppe) im jahre 1604 von Webster bearbeiten und führten es dann auf ihrer bühne auf, weil »die kinder der königlichen kapelle«, die das stück erworben hatten, ebenso mit der *Spanish Tragedy* verfahren waren. Durch zusätze scheint eine bühne sich also damals das recht erworben zu haben, ein auf einer andern bühne gespieltes stück aufzuführen.

[1]) *Lent unto bengemy Jonson, at the apoyntment of E. Alleyn and Wm. Birde, the 24 of June, 1602, in earneste of a book called Richard croockbacke, and for new adicyons for Jeronymo, the some of Xli.*

[2]) Henslowe's *Diary* unter dem 22. Mai 1602.

hatte eine rolle darin[1]) —, sind alle stücke Jonson's, die bis zu Shakespeare's rücktritt vom theater gespielt wurden, mit der einzigen ausnahme von *Epicene* auf ebendieser bühne aufgeführt worden. Wir sehen also während dieser ganzen zeit die beiden dichter in enger literarischer verbindung.

Auch persönlich muss das verhältnis der beiden dichter, vielleicht abgesehen von einer zeitweiligen trübung, sehr freundschaftlich gewesen sein. So lebte es wenigstens im andenken der unmittelbaren nachwelt fort. Die anekdoten, die uns über ihre beziehungen überliefert sind, zeigen sie uns immer als gute freunde, die gefallen daran finden, einander gelegentlich zu necken und aufzuziehen. Nicholas L'Estrange erzählt bald nach Shakespeare's tod eine anekdote, die er von dr. Donne haben will, wonach Shakespeare pate eines der kinder Ben Jonson's war.. »Nach der taufe«, heisst es da, »fand ihn

---

[1]) Ursprünglich hatte Jonson einen mitarbeiter bei diesen drama. Bei dem drucke (1605) ersetzte er aber, was dieser mitarbeiter geschrieben hatte, durch eigene verse. Er sagt darüber in der vorrede: »*Lastly I would inform you, that this book, in all numbers, is not the same with that which was acted on the public stage; wherein a second pen had good share: in place of which I have rather chosen to put weaker, and, no doubt, less pleasing, of mine own, than to defraud so happy a genius of his right by my loathed usurpation.*« Wer war dieser glückliche genius? Auch hier denken natürlich viele zuerst an Shakespeare, aber viel näher liegt es, an Chapman oder Fletcher zu denken, die offenbar zu den nächsten und liebsten freunden Jonson's gehörten. Hat er doch mit Chapman auch häufig zusammen gearbeitet! Sicheres hierüber lässt sich nicht sagen. Brinsley Nicholson hat in der *Academy*, 14. November 1874, einen aufsatz veröffentlicht, wonach ein gewisser Samuel Sheppard der mitarbeiter sein soll. Dieser schreibt in einem 1646 herausgegebenen buche *The Times Displayed in Six Sestyads* über Jonson:

So His that Divine Plautus equalled,
Whose Comick vain Menander nere could hit.
Whose tragik sceans shall be with wonder Read
By after ages for unto his wit
My selfe gave personal ayde I dictated
To him when as Sejanus fall he writ,
And yet on earth some foolish sots there bee
That dare make Randolph his Rival in degree.

Ich kann diesen abscheulichen versen eines sicherlich sehr untergeordneten dichterlings keine beweiskraft zuerkennen. Die beihilfe, die Sheppard leistete, war wohl eine mechanische bei fertigstellung des manuskriptes für den druck. Jedenfalls kann man unmöglich mit Nicholson und Brandes (s. 411 f.) annehmen, dass er der »*happy genius*« war. Vgl. Dictionary of National Biography (u. Samuel Sheppard).

Jonson in tiefes nachdenken versunken. Um ihn aufzuheitern, fragte er ihn, warum er so schwermütig sei. ‘Wahrhaftig, Ben,’ sagte er, ‘das bin ich nicht, aber ich habe lange darüber nachgegrübelt, was ich meinem patenkinde wohl am besten schenken könnte, und bin nun endlich zu einem entschlusse gekommen.’ ‘Und zu welchen?’ sagt jener. ‘Nun, Ben, ich will ihm ein dutzend gute messinglöffel *(latten* oder *Latin spoons)* geben, und du sollst sie versetzen (*translate* auch ‘übersetzen’).’«[1]) Auch gute zechgenossen sind Shakespeare und Ben Jonson gewesen. Sie trafen sich in dem berühmten gasthaus zur seejungfrau in Broadstreet, wo der von Sir Walter Raleigh gegründete klub seine sitzungen abhielt, an denen unter andern Beaumont und Fletcher, der gelehrte Selden, die dichter Drayton und Daniel, der satiriker John Donne, der dramatiker John Marston teilnahmen. Wohlbekannt sind die verse, die Beaumont darüber an Jonson schreibt:

»*Was sahn wir in der seejungfrau geschehen?*
Wir sahen worte von den lippen gehen,
So zierlich, feurig und von geist durchdrungen,
Als ob es ihren sprechern sei gelungen,
In einem scherz all ihren witz zu geben,
Um dann hinfort als blöde narrn zu leben
Bis an ihr selig ende.«[2])

Oft zitiert sind die worte Fuller's in seinen *Worthies* über die zusammenkünfte der beiden dichter: »*Häufig waren die witzgefechte zwischen Shakespeare und Ben Jonson. Ich sehe sie noch vor mir wie eine grosse spanische galeere und ein englisches kriegsschiff. Jonson war wie jene höher an wissen gebaut, sicher, aber langsam in seinen bewegungen; Shakespeare war wie dieses geringer an umfang, aber gewandter in segeln, konnte sich mit jeder strömung drehen, umlegen und vermöge der beweglichkeit seines geistes und seiner phantasie jeden wind benutzen.*« Eine andre überlieferung zeigt uns im jahre 1616 Jonson zusammen mit Drayton als Shake-

---

[1]) Es ist amüsant zu sehen, wie die pedanterie diesen harmlosen scherz missverstanden und verdreht hat. Nach den einen soll er einen schweren vorwurf gegen Jonson enthalten und in ihm neid, bosheit und feindschaftliche gesinnung erweckt haben, nach Gifford ist Shakespeare der schuldige und wird mit ernster miene abgekanzelt. Works I, p. XV, anm. 2.

[2]) Works I, p. CXIV.

speare's gast in New Place in Stratford. Dort sollen sie nach den gewährsmann John Ward, pfarrer von Stratford, der dies etwa 50 jahre nach Shakespeare's tode niederschrieb, vergnügt zusammengewesen sein und tapfer gezecht haben, und Shakespeare soll an einem fieber gestorben sein, dass er sich dort zugezogen habe[1]). Auch diese geschichte, so wenig glaubwürdig sie erscheint, beweist doch, dass Shakespeare und Jonson den zeitgenossen und der unmittelbaren nachwelt als freunde galten. Und wenn dies nicht so gewesen wäre, so würden auch wohl die freunde Shakespeare's, die schauspieler Heminge und Condell, als sie im jahre 1623 seine werke zum ersten male herausgaben, Jonson nicht beauftragt haben, ihm einen nachruf zu schreiben, und ihn dadurch zu jenem herrlichen gedichte veranlasst haben, des dem Goethe's auf den tod Schiller's in neidloser anerkennung und inniger verehrung an die seite zu stellen ist. Wir dürfen also Jonson wohl glauben, wenn er in seinem tagebuche von seinem persönlichen verhältnis zu Shakespeare sagt: »*Ich liebte den mann und ehre sein andenken ohne abgötterei so sehr wie irgend jemand.*« [2])

Am meisten ist Jonson wegen der kritik angegriffen worden, die er an dem dichter Shakespeare und einzelnen stücken desselben gelegentlich geübt hat. Man hat diese kritik unter dem gesichtswinkel der durch die jahrhunderte gesteigerten abgöttischen verehrung des grossen dramatikers als eine art hochverrat an der majestät des genius betrachtet und sie nur aus dem neide und der missgunst eines sich zurückgesetzt fühlenden rivalen erklären können. Nichts kann ungerechter sein. Jonson war ein entschiedener gegner des romantischen dramas, und von diesem standpunkte aus, den er theoretisch und praktisch mit aller schärfe vertreten hat, ist seine an Shakespeare geübte kritik zum grossen teile zu verstehen und zu erklären.

Wenn wir von einer geringschätzigen bemerkung über *Andronicus* [3]) und das vermutlich gar nicht von Shakespeare

---

[1]) *Shakespeare, Drayton and Ben Jonson had a merry meeting, and, itt seems, drunk too hard, for Shakespeare died of a feavour there contracted.*

[2]) Discoveries. *De Shakespeare nostrat. I loved the man, and do honour his memory, on this side idolatry, as much as any. He was (indeed) honest, and of an open and free nature.* Works III, s. 398b.

[3]) Bartholomew Fair, *Induction* (W. II 146a): *He that will swear Jeronimo or Andronicus are the best plays yet, shall pass unexcepted at*

herrührende stück *Pericles*[1]) absehen, so richtet sich diese kritik gegen die Historien, das *Wintermärchen*, den *Sturm* und *Julius Cæsar*.

In den Historien tadelt Jonson, der im drama in erster linie wahrscheinlichkeit, natürlichkeit und einfachheit der handlung verlangt, die darstellung langer kämpfe auf der bühne mit ganz unzulänglichen mitteln, den schnellen und häufigen wechsel des schauplatzes, das hinübertragen der zuschauer über das meer[2]) und die verletzung der geschichtlichen wahrheit[3]). Seine kritik ist die sog. pseudoklassische, welche die phantasie den regeln des verstandes unterwerfen will, und die im 17. jahrhundert in Frankreich herrschend wurde und von dort aus wieder nach England und Deutschland hinübergriff.

Von ähnlichen gesichtspunkten geht seine kritik des *Wintermärchens* und des *Sturmes* aus. In der einleitung zu *Bartholemew Fair* heisst es[4]): »Wenn kein dienendes ungeheuer auf dem markte ist oder eine brut von narren, wer kann etwas dafür? Er verschmäht es, die natur in seinen stücken bange zu machen, wie die, welche märchen, stürme und dergleichen schnurren hervorbringen.« Diese scharfe kritik — denn gewiss ist mit dem dienenden ungeheuer Caliban gemeint und mit der brut von narren die schäfer im *Wintermärchen* — ist der ausdruck des gegensatzes der verständigen, prosaischen natur Jonson's zu der poetischen, auch das reich des märchens und

---

here, as a man whose judgment shows it is constant, and has stood still these five and twenty years.

[1]) The New Inn. Ode (to himself) (W. II 385 a):

No doubt some mouldy tale
Like Pericles, and stale
As the shrieve's crusts . . .

Auch im prolog zu *Every Man in his humour*, wo Jonson die stücke verspottet, in denen ein kind, das eben noch in den windeln liegt, in demselben drama zum manne und dann in demselben bart und kleid über sechzig jahre alt wird, hat Jonson möglicherweise an Pericles gedacht, vorausgesetzt, dass dieses stück damals schon verfasst war.

[2]) Prologue zu *Every Man in his humour*. Vgl. auch *Every Man out of his humour, Induction* (W. I 70 a) und *The Staple of News* III 1 (W. II 309 a).

[3]) *The Devil is an ass* II 1 (W. II 235 b). Dort sagt Fitzdottrel:

No, I confess I have it from the playbooks,
And think they are more authentic.

[4]) Bartholemew Fair, *Induction* (W. II 146/147).

der traumwelt umfassenden kunst Shakespeare's. Und aus demselben geiste entspringt sein spott darüber, dass Shakespeare in einem stücke Böhmen am meere liegen lasse, obgleich es doch mehr als 100 meilen vom meere entfernt sei[1]).

Man hat diese kritik kleinlich und engherzig gefunden, doch ist dabei zu bedenken, dass Jonson, als er dies schrieb, der schöpfer und der hervorragendste künstlerische und kritische vertreter einer neuen wirklichkeitskunst war, die hauptsächlich durch sein wirken in reicher und üppiger fülle erblühte und uns ein treues abbild jener zeit hinterlassen hat. Jene schroffe ablehnung des phantastischen und aussernatürlichen im drama — auf einem andern gebiete, dem maskenspiele, bewegt sich Jonson selbst mit grazie in den leichtern luftregionen der freien phantasie — ist untrennbar verbunden mit der energie, die das englische bürgerliche drama geschaffen hat; sie beruht auf der anlage des dichters, dessen verstand seine phantasie in strenge zucht genommen hatte und nach ethischen und ästhetischen gesichtspunkten regelte. Es ist bezeichnend, dass Jonson's kritik sich auf Shakespeare's historien und sog. romanzen beschränkt, dagegen niemals gegen die tragödien richtet, die in der tat ja auch auf ganz andern gesichtspunkten gebaut sind und die phantasie viel enger an die wirklichkeit binden; man denke etwa nur an das lokalkolorit in *Macbeth, Hamlet, Othello!*

Eine ausnahme bildet *Julius Caesar,* aber hier richtet sich die kritik keineswegs gegen das stück als solches, sondern gegen einen einzelnen ausdruck, der, wie das bei Shakespeare häufiger vorkommt, durch ein übermass geistreicher pointierung geschmacklos und absurd wird. Nach Jonson[2]) antwortet Caesar jemandem, der ihm sagt: »Caesar, du tust mir unrecht,« mit den worten: »Caesar tut nie unrecht, ausser mit gerechtem grunde,« was der kritiker lächerlich findet. In dem texte der folio heisst aber die betreffende stelle (III 1): »Caesar tut kein unrecht, und ohne grund befriedigt man ihn nicht.«[3]) Die

---

[1]) *Conversations with Drummond* (W. III 480): "*Shakespear, in a play, brought in a number of men saying they had suffered shipwreck in Bohemia, wher ther is no sea near by some 100 miles.*"

[2]) Discoveries W. III 398b.

[3]) *Know Caesar doth not wrong, nor without cause*
Will he be satisfied.

stelle ist also offenbar infolge von Jonson's durchaus berechtigtem tadel geändert worden[1]).

Auch über Shakespeare's dichterische bedeutung im allgemeinen hat sich Jonson an mehrern stellen ausgesprochen. Drummond berichtet von ihm den merkwürdigen ausspruch, dass es Shakespeare an kunst fehle *(that Shakspeer wanted arte)*[2]). Um dieses uns heute abstossende urteil zu begreifen, wird es am besten sein, eine längere stelle aus den *Discoveries* anzuführen, die gewissermassen einen kommentar dazu bildet. Es heisst dort[3]): *Ich erinnere mich, dass die schauspieler es als eine ehre für Shakespeare erwähnten, dass er in seinen schriften nie eine zeile ausgestrichen habe. Meine antwort war: hätte er doch tausend ausgestrichen, was sie für eine boshafte rede hielten. Ich hätte der nachwelt dies nicht erzählt, wenn sie nicht aus unwissenheit gerade den umstand gewählt hätten, um ihren freund zu loben, worin er am meisten fehlging; und auch, um meine eigene aufrichtigheit zu rechtfertigen; denn ich liebte den mann und ehre sein andenken ohne abgötterei so sehr als irgend ein anderer. Er war in der tat ehrenhaft und von offenem und freimütigem charakter, hatte eine ausgezeichnete phantasie, prächtige ideen (brave notions) und feine ausdrücke; und hierin hatte er einen so leichten fluss, dass ihm manchmal hätte einhalt getan werden müssen: Sufflaminandus erat, wie Augustus von Haterius sagte. Sein geist war in seiner eigenen macht, wenn nur die herrschaft über denselben auch in seiner macht gewesen wäre. Oft verfiel er auf dinge, die gelächter erregen mussten . . . Aber er machte seine fehler durch seine tugenden wieder gut. Es war bei ihm immer mehr zu loben als zu verzeihen.«* Wenn wir diese worte genau durchlesen, werden wir verstehen, was Jonson damit sagen wollte, wenn er behauptete, es fehle

---

[1]) Jonson spielt noch einmal auf die stelle an in der einleitung des *Staple of News* (W. II 275 b). Dort heisst es: *Cry your merry, you never did wrong but with just cause.* Es scheint also, dass die redensart in scherzhaftem sinne viel gebraucht wurde. An *Julius Caesar* denkt Jonson auch wohl, wenn er in *Bartholemew Fair* II 1 (W. II 162 b) einen charakter sagen lässt: *Come, there's no malice in these fat folks.*

[2]) W. III, p. 471.

[3]) W. III, p. 398.

Shakespeare an kunst. Er versteht hier unter kunst den die phantasie regelnden und beherrschenden künstlerischen verstand und will nur sagen, dass bei Shakespeare dieser nicht immer gleichen schritt halte mit der fülle und dem reichtum der phantasie, — eine bemerkung, die viel richtiges und jedenfalls durchaus nichts gehässiges enthält.

Dass Jonson aber auch trotz seiner vorherrschenden neigung zur kritik dem genie Shakespeare's völlig gerecht werden konnte, zeigt sein wohlbekannter nachruf in der ersten folioausgabe der werke Shakespeare's von 1623[1]). Wie *Dryden* dieses lobgedicht »sparsam und neidisch« *(sparing and invidious)* nennen konnte, muss jedem, der es durchliest, ein rätsel sein, das sich wohl nur aus den literarischen kämpfen jener zeit erklärt[2]). *Seele des zeitalters!* nennt Jonson ihn hier, *preis, entzücken und wunder unsrer bühne!* Er, der beste kenner der klassischen literatur, stellt Shakespeare, obgleich er nur *ein schlechter Lateiner und schlechterer Grieche* gewesen sei[3]), über die grössten dramatiker des altertums, Äschylus, Sophokles, Euripides, sowie Pacuvius, Accius und Seneca[4]). Er beglückwünscht England, einen dichter zu haben, dem sich alle bühnen neigen müssen, und der nicht für sein zeitalter, sondern für immer gelebt habe[5]) Er sieht *den süssen schwan vom Avon,* dessen flug Elisabeth und Jakob so entzückte, jetzt am himmel glänzen, um die verfallende bühne, die seit seinem weggange trauert und verzweifelt, zornig zu schelten oder durch seinen einfluss wieder aufzurichten. — Herzlicher und wärmer kann kein lob sein als das, welches hier Jonson seinem grossen freunde und nebenbuhler widmet. Solange Shakespeare lebte, hat er sich als ein eigener neben ihm und gegen ihn behauptet, als ein tüchtiges, selbständiges talent, das seine eigenen wege ging, neben dem grossen genie. Jetzt,

---

[1]) *To the Memory of my beloved Master William Shakespeare, and what he hath left us.* W. III, p. 287.

[2]) Vgl. darüber Gifford anm. 2 zu den gedichten p. 289 f.

[3]) *And though thou hadst small Latin and less Greek.*

[4]) Die komödiendichter des altertums werden bezeichnenderweise nicht genannt; nur in der tragödie erkennt Jonson Shakespeare den höchsten preis zu.

[5]) *He was not of an age but for all time.*

wo Shakespeare tot ist, legt er neidlos am grabe desselben den kranz aufrichtiger bewunderung nieder.

Myslowitz. Ph. Aronstein.

DER HUMOR BEI GEORGE ELIOT.

I.

Wenn George Eliot in der regel nicht unter die romanschriftstellerinnen des 19. jahrhunderts gereiht, sondern ihren grossen männlichen kollegen Bulwer, Dickens, Thackeray zugesellt wird, so liegt der hauptgrund wohl darin, dass sie — ein weisser rabe unter den frauen — nicht nur humor, sondern humor von einer ausgeprägten, eigenartigen färbung besitzt. Diese eigenart kennzeichnet ein wort Lafontaine's in der vorrede zu seinen fabeln, auf das George Eliot sich in den *Leaves from a Notebook* bezieht. Es heisst hier [1]: *Je n'apelle pas gayeté ce qui excite le rire, mais un certain charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets mêsme les plus serieux.* Sie fügt hinzu, dass die anfangskapitel des *Vicar of Wakefield* so schön seien, als irgend etwas derartiges sein könne. Diese ernste heiterkeit, diese lächelnde wehmut, dieses rührende im abstossenden ist auch George Eliot's humor.

In ihrer eignen persönlichkeit, wie sie uns aus ihren briefen und den schilderungen ihrer freunde entgegentritt, heben sich die streiflichter heiterer laune von dem dunkeln hintergrunde einer fast schwerfälligen gemütsart ab. Ihr ist die anmutige leichtigkeit des lebenskünstlers versagt, der über dürre und düstere abschnitte des daseins hinwegschwebt, ohne dass die schatten der aussenwelt dem innern sonnenschein etwas anhaben könnten. Sie besitzt weder jene überragende phantasie, die sich in kühnem fluge über das irdische emporschwingt, noch auch jene afterart der einbildungskraft, die sich in selbstgefälliger verlogenheit über die wirklichkeit täuscht. George Eliot wurzelt im realen leben, sie sieht die dinge, wie sie sind, und kann sich nicht über sie hinwegsetzen. Sie war ein früh-

[1]) *Theophrastus Such* (Tauchn. Ed. s. 296).

reifes, altkluges kind, ein religiös überspannter, sentimentaler backfisch und in reifen jahren von einer feinfühligkeit, die an nervenüberreizung grenzte und ihr naturgemäss manche leiden verursachte. Überlaut sprechen beklemmende angst, verstimmung und sorge bei jedem geringfügigen anlass aus ihren briefen und tagebüchern. Ein hang zur schwermut liegt ihr im blute, und die überlegung vermag seiner nicht völlig herr zu werden. In der jugend träumt sie sehnsuchtsvoll von ruhm. Als dann der ruhm kommt, bringt er das erwartete volle ausmass des glückes nicht mit sich. Nun macht sie sich vorwürfe, dass sie den segen, der ihr beschieden, nicht mit dankbarerem, freudigerem herzen geniesse, aber die echte freude und dankbarkeit, die sich von selbst oder gar nicht einstellt, vermag sie durch ihre reflexion doch nicht herbeizuzwingen. Selbst in dem ausdrücklichen betonen ihrer freunde und biographen, dass ihr häufig ein harmlosfröhliches lachen von besonders herzerquickendem klange eigen gewesen sei, kann man zwischen den zeilen lesen, dass die grundstimmung ihres gemütes mehr zu sibyllinischem ernst als zur heiterkeit neigte.

Wie George Eliot über die kritik und philosophie zur poesie gelangt ist, so erörtert sie auch das wesen des humors theoretisch, bevor sie ihn in dichterischer wiedergabe des lebens künstlerisch verkörpert. Sie nennt ihn in ihrem aufsatze *German Wit: Heinrich Heine* (*Westminster Review* 1856, geschrieben 1855) ein frühreiferes produkt als den witz. Sie sagt, er nehme seinen stoff aus situationen und charakteristischen kennzeichen, er liege zumeist in der darstellung und beschreibung, er sei weitläufig und fliesse dahin ohne andres gesetz als seinen eigenen phantastischen willen, oder er flattere einher wie ein irrlicht und verblüffe uns durch seine grillenhaften übergänge. Die quelle einer grossen verwirrung über die natur des humors findet sie in dem umstande, dass diejenigen, die am beredtesten über ihn geschrieben, fast ausschliesslich bei seinen höhern formen verweilt und den humor im allgemeinen als die sympathetische darstellung nicht übereinstimmender elemente in der natur und dem leben des menschen definiert hätten. George Eliot meint, diese definition sei nur auf die spätere entwicklung des humors anwendbar. Denn es könne — wie im mittelalter — sehr viel humor mit sehr viel barbarei hand in

hand gehen, und in diesen fällen werde er seine hauptwürze nicht von der sympathie erhalten, sondern wahrscheinlich von der siegreichen eigenliebe und unduldsamkeit oder der freude am lächerlichen.

II.

Das merkwürdige an jener erörterung ist nun dies: ebendas, was George Eliot hier nicht unbedingt als definition des humors gelten lassen will — dass er die sympathetiische darstellung nicht übereinstimmender elemente in der natur und dem leben des menschen sei —, gerade das trifft das wesen ihres eignen humors. Der schwerpunkt fällt dabei vor allem auf die sympathetische darstellung. Dass der wahre humorist sich der menschheit nicht als verächter oder spötter, als prediger oder erzieher gegenüberstellt, sondern als ein mitfühlender bruder und freund mit gleichen hoffnungen und erfahrungen, ist oft gesagt worden. Gervinus[1]) betont als eine haupteigenschaft Jean Paul's »die teilnahme an jedem, der wie ein mensch aussieht, die eine verdichtete menschenliebe, die rechte schlagkraft des herzens, ausbrütete«. Forster sagt von Dickens: *His genius was his fellow feeling with his race*[2]). Der von liebender teilnahme für die menschheit erfüllte humorist kann naturgemäss die erregung keines andern gefühles in seinen lesern anstreben als wiederum das liebevoller teilnahme. So sagt Thackeray in seinen *English Humorists of the 18th Century*[3]): "*The humorous writer professes to awaken and direct your love, your pity, your kindness, your tenderness for the weak, the poor, the oppressed, the unhappy. To the best of his means aud ability he comments on all the ordinary actions and passions of life almost.*" Dieses streben des humoristischen schriftstellers, das Thackeray selbst nur in zweiter linie besitzt, kennzeichnet das wesen George Eliot's, als mensch wie als dichter. Der mangel wahrer menschenliebe war für sie die vernichtendste aller schlechten eigenschaften, für die sie keine andre noch so glänzende gabe zu entschädigen vermochte. Ihre schroffe verurteilung Young's (*Westminster Review* 1857) war die folge ihrer überzeugung,

---

1) Geschichte der deutschen dichtung, b. V, s. 213.

2) *Life of Dickens*, V, p. 41.

3) *Works*, vol. XXIII, p. 128.

dass der dichter der *Night Thoughts* kein lauteres, herzliches mitgefühl für die leiden und freuden der menschheit besessen habe. In einer diskussion über sterblichkeit und unsterblichkeit in demselben aufsatze lässt sie einen fingierten anhänger der sterblichkeitstheorie sagen: "*I am honest, because I don't like to inflict evil on others in this life; not because I am afraid of evil to myself in another.*" Die menschenliebe ist ihrer meinung nach eine stärkere oder doch mindestens ebenso starke, dem herzen eingepflanzte kraft als die religion. Die liebe, die jeder für die ihm zunächststehenden hat, befähigt ihn, die ähnlichen gefühle seiner brüder mitzuempfinden. "*It is a pang to me to witness the suffering of a fellowbeing, and I feel his suffering the more acutely, because he is mortal — because his life is so short, and I would have it, if possible, filled with happiness and not misery.*" Ihr wohlwollen gegen die menschheit ist unumschränkt, grenzenlos. Sie ist immer bereit, neben, ja vor dem schlechten das gute zu sehen und gelten zu lassen; ihr allezeit reges mitleid lässt kein gefühl des hasses oder der verachtung oder gar der schadenfreude aufkommen. Sie kennt kein höhnisches grinsen über menschliche gebrechen, sondern höchstens "*a loving laughter in which the only recognised superiority is that of the ideal self, the God within, holding the mirror and the scourge for our own pettiness as well as our neighbour's*" [1]). Und sie fährt fort: "*Thus if I laugh at you, o fellow-men! if I trace with curious interest your labyrinthine self-delusions, note the inconsistencies in your zealous adhesions, and smile at your helpless endeavours in a rashly chosen part, it is not that I feel myself aloof from you; the more intimately I seem to discern your weaknesses, the stronger to me is the proof that I share them. — — No man can know his brother simply as a spectator. Dear blunderers, I am one of you.*" In *Janet's Repentance* versichert sie, die einzige wahre kenntnis unsrer mitmenschen sei die, die uns befähige, mit ihnen zu fühlen. Sie ist zu der überzeugung gelangt, dass die menschliche natur liebenswürdig sei [2]). Von diesem standpunkte aus schildert sie die schwächen und mängel, die ihr anhaften; nicht in zorn

---

[1]) *Looking inward* (*Theophrastus Such*, p. 24, 11).

[2]) *Adam Bede* (Tauchn. I 244).

und feindseligkeit, sondern erfüllt von dem wunsche, ihnen wohlzutun und ihren fortschritt im guten, edlen zu fördern, von dessen stetigkeit sie durchdrungen ist. Wenn sie den finger auf einen dunkeln punkt legt, so tut sie es wie die mutter, die ihren liebling tadelt; wenn sie eine schwäche belächelt, so geschieht es in gutmütigkeit wie unter kameraden, die sich kennen und aneinander glauben. »Ich möchte gern nicht verletzen,« schrieb sie (den 11. Juni 1857) an Blackwood, »möchte unter meinen lesern jedes herz durch nichts andres als liebevollen humor, zärtlichkeit und den glauben an güte rühren.« Denn die grösste wohltat, die wir dem bildenden künstler wie dem dichter schuldig werden können, war in ihren augen die erweiterung unsrer sympathien. So weiss sie an jeder ihrer abstossenden oder komischen figuren einen punkt ausfindig zu machen, in dem das allgemein-menschliche zur geltung kommt, von dem aus eine brücke vom sonderling zur normalnatur geht. Der ganz widerliche, trunksüchtige und brutale Dempster *(Janet's Repentance)* ist ein guter sohn, und seine alte mutter, gegen die er sich immer tadellos benommen hat, meint, er wäre an der seite der rechten frau auch ein guter gatte geworden. Casaubon *(Middlemarch)* ist ein saft- und kraftloser patron von lächerlichem eigendünkel und abstossendem egoismus, ein vertrockneter bücherwurm, ein verknöcherter pedant, der mit scheuklappen durchs leben geht. Aber sein wille ist gut, sein streben redlich. Er möchte eine säule der theologischen wissenschaft sein, ein tadelloser gatte, das urbild der korrektheit in allen lebenslagen. Was kann er für seine unselige veranlagung, für das verstaubte, alt geborene herz, für das vertrocknete hirn, dem der lebendig machende geist fehlt? Wie kann er über seine natur hinaus? Wer von uns kann es? Unvermerkt mengt George Eliot unserm unwillen über den steifleinenen gesellen, der die schöne junge Dorothea unglücklich macht, mitleid bei. Ist er denn jemals glücklich gewesen? Ist Dorothea nicht so blind für die konflikte in seinem innern wie er für die ihren? Weist seine komische erscheinung nicht auch einen tragischen zug auf? So erzielt die dichterin durch die sympathetische beleuchtung menschlicher unzulänglichkeit jene dämmerstimmung gemischter gefühle, die der fruchtbarste boden des humors ist.

Ebenso verhält es sich mit ihren alten jungfern. Bei

Dickens ist die überreife, heiratslustige jungfrau — desto heiratslustiger, je reifer — eine typische lächerliche figur, der gegenüber er nur eine mitleidsäusserung kennt: er bringt die junge dame von 40 oder 50 — wofern es nur halbwegs geschehen kann, ohne dem männlichen geschlechte allzu hart mitzuspielen — zum schlusse doch noch glücklich unter die haube. George Eliot's alternde mädchen zwingen zur betrachtung »mit einem lachenden und einem weinenden auge«. Wem erschienen die damen des wohltätigkeitskränzchens in Milby *(Janet's Repentance)* nicht mindestens ebenso rührend als lächerlich? Die schwärmerische Mary Linnet und ihre bissige schwester Rebecca und der blaustrumpf Miss Prat, die alle mehr oder weniger in das oberhaupt ihres vereins, den ausgezeichneten jungen pfarrer, verliebt sind und das gute nicht lediglich aus allgemeiner nächstenliebe tun, sondern im wetteifer ihrer, ach, so hoffnungslosen und doch beseligenden neigung für den helden in bäffchen und talar. Wahrlich, George Eliot brauchte ihre empfindung, die sie in so lebendigen szenen künstlerisch verkörpert, nicht erst in folgendem beiseite auszudrücken[1]: "*Heaven forbid that I should laugh at you, and make cheap jests on your susceptibility towards the clerical sex as if it had nothing deeper or more lovely in it than the mere vulgar angling for a husband.*" Sie führt die freudlosen, uninteressanten, lebenslang in den schatten gestellten und durch das bewusstsein einer überflüssigen existenz gedrückten an uns vorüber (Irvine's schwestern und Lydia Donnithorne in *Adam Bede*), die verschüchterten alten mädchen, die selbst ihre wohltaten nur zaghaft im geheimen auszuüben wagen, und deren freude sich in einem herzhaften weinen äussert (Miss Noble, Miss Farebrother, *Middlemarch*), deren einsames herz aber in seinem nie befriedigten liebesdrange unverbittert geblieben und aller dürftigen kreatur warm entgegenschlägt. Wer übersähe über den schrullen und absonderlichkeiten das goldene gemüt dieser geschöpfe, die George Eliot aus dem überquellenden schatze ihrer nächstenliebe herausgebildet? Ein mildes, versöhnendes licht ruht auf ihnen, das von dieser nächstenliebe ausgeht und auch durch die tiefe abneigung der dichterin gegen jede schönfärberei nicht verdunkelt werden kann. Sie bekennt Blackwood (brief

---

[1]) Janet's *Repentance* (Tauchn. II 50).

vom 11. Juni 1857), dass es keineswegs ihre absicht sei, nur die angenehmen wahrheiten poetisch zu verwerten, und erblickt darin eine ähnlichkeit mit Thackeray, »dem gewaltigsten unter den lebenden romanschriftstellern«. In wahrheit aber ist ebendies der punkt, in dem sie sich am meisten von Thackeray unterscheidet, dessen humor sich auf eine gewisse menschenverachtung gründet, der über die unzulänglichkeit der erdenbewohner in zorn entbrennt und die geissel seines spottes über sie schwingt. Thackeray's grundstimmung ist der pessimismus, die George Eliot's ist die sympathie, die Mathilde Blind[1]) die stärkste eigenschaft ihrer moralischen natur nennt. Diese sympathie wird die handhabe, mittels deren sie sich gewissermassen in ein andres leben hineinversetzt und dessen angelegenheiten, hoffnungen und sorgen zu den ihren macht. Thackeray's humor wird gerade in seinen glänzendsten kundgebungen oft zu bitterer satire; bei George Eliot fehlt diese vollkommen. Wo sie einen anlauf dazu nimmt *(Theophrastus Such)*, leidet sie schiffbruch. Selbst jene ironie, die zb. Carlyle im *Sartor Resartus* an den tag legt, wo jeder satz in klar bewusster absicht zu einer witzigen bedeutung zugespitzt wird, ist ihr versagt. Der gelehrtenkrieg in *Romola*, der die geckenhafte, polemik kleiner leute geisseln und diese schwache seite einer sonst so glänzend veranlagten zeit unserm spottgelächter überantworten will, verfehlt seinen zweck. Der leser merkt die absicht und geht nicht auf sie ein. Er lacht nicht, sondern überschlägt das kapitel.

III.

Dieser reiche schatz an sympathie, über den George Eliot verfügt, ist erforderlich, um der kalten schärfe ihres verstandes das gleichgewicht zu halten. Als sie in gereiftem alter (1857) zu dichterischer produktion überging, hatte sie bereits eine jahrelange schriftstellerische tätigkeit hinter sich, die ganz verstandesarbeit gewesen war, und die gefahr lag nahe, dass sich in ihren werken das nüchterne element der vernunft auf kosten der künstlerischen wirkung in den vordergrund dränge. Doch gelang es ihrem warmen gemüte und ihrem lebensfrischen genius, nicht nur die oberhand zu gewinnen, sondern sich die unheildrohende, zersetzende kraft ihres geistes in solcher art dienstbar

---

[1]) George Eliot p. 42.

zu machen, dass wir gerade ihr einen hauptreiz der romane George Eliot's verdanken: die bis ins kleinste detail sich erstreckende, alle hüllen durchdringende, in alle winkel leuchtende haarscharfe beobachtung. Ihre freude an realistischer wiedergabe der wirklichkeit äussert sich wiederholt auch auf andern gebieten, so zb., wenn ihr in München (1858) Rubens mehr genuss bereitet als alle andern maler, weil er solche wirkliche, atmende männer und frauen mit echten, unverfälschten leidenschaften gebildet habe; oder wenn sie in *Adam Bede* (I 236) ihr entzücken über die niederländische genremalerei bekennt »um der seltenen, köstlichen eigenschaft der wahrhaftigkeit willen«. Der wichtigkeit dieser gabe für den romanschriftsteller ist sie sich von anfang an klar bewusst. In ihrem aufsatze über Riehl (*Natural History of German Life,* Tauchn. s. 192) bezeichnet sie irrealität der darstellung bei dem, der vorgeblich land und leute schildere, als einen grossen fehler. Die aufgabe des künstlers, der es unternimmt, das leben des volkes zu zeichnen, ist in ihren augen heilig. Mit dem scharfen blick für die wirklichkeit verbindet sich, wie schon Wilhelm Scheerer bemerkte, jene im englischen volke von je hervortretende macht des erfahrungsmässigen denkens. »Sie beobachtet mit dem kühlen blicke des naturforschers; sie bleibt immer betrachtend; diese ruhe hat etwas grossartiges und erzeugt eine epische stimmung, welche um so höher anzuschlagen ist, als die methode und darstellung nicht immer eine streng epische ist.« [1]) Jene kühle ruhe ist es, die sie vor allem von Dickens unterscheidet, bei dem das herz so oft mit dem kopfe durchgeht, dessen klare beobachtung so häufig durch den warmen impuls seiner empfindung getrübt wird. Wenn sein »humanitätsrausch« ihn packt, trägt er schatten und lichter stärker auf, als ein objektives auge verantworten könnte. George Eliot will nichts als lebenswahrheit; ihr haupteifer geht dahin, ein möglichst treues bild der wirklichkeit zu geben. "*I am content to tell my simple story without trying to make things seem better than they were, dreading nothing, indeed, but falsity*", sagt sie in *Adam Bede* (I 235) fast mit denselben worten, mit denen Fielding in *Tom Jones* wieder und wieder die wahrheit als das unverrückbare ziel seines strebens hinstellt. Kein andrer

---

[1]) George Eliot und ihr neuester roman, Deutsche rundschau bd. X, 1877.

als er scheint in der tat ihr ahnherr in diesem punkte der realistischen wiedergabe des lebens. Sie pocht auf naturtreue, wie er, und entnimmt darum, wie er, ihre charaktere der unmittelbaren wirklichkeit, in der sie aufgewachsen ist. »Malerische lazzaroni und romantische verbrecher sind nicht halb so häufig als der gemeine arbeiter, der sich sein brot verdient, und es gemein aber unbescholten mit seinem taschenmesser isst.«[1]) Darum sind die alltagsleiden und freuden des menschen in ihren augen der liebevollsten anstrengung des künstlers wohl werth. Sie hat, wie Fielding, eine eingewurzelte abneigung gegen die romantik, und diese erklärt, verbunden mit ihrem mangelnden sinn für die satire, ihre über die grenzen des künstlerischen geschmackes hinausgehende schroffe haltung gegen Byron. Sie ist, wie Fielding, entschlossen, ohne alle übernatürlichen oder unwahren hilfsmittel fertig zu werden. Das leben ist auch ohne sie interessant. Die grosse majorität der durchnittsmenschen, die weder ausserordentlich dumm, noch ausserordentlich schlecht, noch ausserordentlich weise sind, die keine wunderbaren schicksale erlebt haben, die weder genie, noch glühende leidenschaft erfüllt, alle diese ganz gewöhnlichen menschen haben doch ein gewissen, haben den erhabenen trieb, das rechte zu tun, das ihnen schwer fällt, haben unausgesprochene sorgen und heilige freuden. »Liegt nicht ein pathos eben in ihrer unbedeutendheit«, ruft sie aus, »in unserm vergleiche ihrer trüben, eng begrenzten existenz mit den glorreichen möglichkeiten jener menschlichen natur, an der sie teilhaben!«[2]) Und wie das herausarbeiten dieser gegensätze eine quelle ihres pathos wird, so auch eine quelle ihres humors, der genau genommen kein andrer ist als der, welchen das leben tagtäglich jedem enthüllt, dem der blick dafür gegeben ist. Und so scharf George Eliot's sinn ist für die widersprüche des innern menschen mit der welt, in die er gestellt ist, so fein ist ihr gefühl für die entgegengesetzten elemente, aus denen sich das ganze einer persönlichkeit zusammensetzt. Sie verwahrt sich, wie Fielding, von vornherein gegen jede beschönigung oder einseitige schilderung des charakters; sie will keine zerbilder, sondern durchschnittsmenschen zeichnen, die

---

[1]) *Adam Bede* (Tauchn. I 236).

[2]) *Amos Barton* (Tauchn. I 169).

sich in naiver natürlichkeit vor uns ausleben sollen. Und sie besitzt in höherm grade als Fielding den feinen blick für das schwanken des züngleins an der goldwage; es entgeht ihr auch nicht um haaresbreite, wenn es gilt, die art und den grad der mischung jener nicht übereinstimmenden elemente in der natur und dem leben des menschen zu bestimmen, deren sympathetische darstellung das wesen des humors ausmacht. Ihr blick haftet so wenig an der oberfläche des charakters wie an dem äussern scheine der verhältnisse. Sie besitzt in eminentem masse die fähigkeit, die komplexe einheit des charakters in ihre vielen unter- und übergeordneten eigenschaften, den knoten eines ereignisses in seine vielen feinen einzelfäden aufzulösen, um dann ihre gestalten und geschehnisse in desto grösserer lebenswahrheit aus ihnen wieder zusammenzusetzen. Sie zeigt uns, wie in derselben brust das vernünftige neben dem närrischen, das ergreifende neben dem banalen, das heroische neben dem kleinlichen wohnt, und wie der charakter der lebenslage widerspricht, in die er gebracht wurde. Sie wendet dieses prinzip auch auf ihre episodenfiguren an. Weit entfernt, blosse schablonen oder typen zu sein, werden diese der wirklichkeit abgelauschten charaktere, in ihrer mischung widersprechender elemente zu trägern des humors der dichterin, von dem Dowden[1]) sagt: er verbinde sich einerseits mit ihrem verstande, anderseits mit ihrem mitgefühle und ihrer moralischen empfindung. Man denke nur an diejenige ihrer gestalten, die man vielleicht vor allen im auge hat, wenn von George Eliot's humor die rede ist: Mrs. Poyser. "*Why is she so charming?*" fragt Leslie Stephen[2]) und erwidert: "*The answer is, I suppose, in a general way to be found in the delicious contrast between Mrs. Poyser's intense shrewdness and strong affections, with the quick temper and the vivacity with which she snatches at the most preposterous flights of fancy which will bewilder and discomfit her antagonist for the moment.*" Ihre humoristische wirkung beruht auf dem kontraste ihrer äussern herbheit, die den schein nüchtern verstandesgemässen handelns erweckt, und der herzensgüte, die ihr innerstes wesen ausmacht. Ihr schelten ist nur eine

[1]) *George Eliot, Studies in Literature*, p. 255.

[2]) *George Eliot* p. 80.

form des wohlwollens, das alle zum eignen besten anhalten will. Daher auch die leichtigkeit, mit der sie von offiziellem tadel zu freundlichem geplauder überzugehen vermag. Ein zweiter gegensatz von glücklicher wirkung in ihrer persönlichkeit liegt in ihrem urwüchsigen scharfsinn und dem beschränkten horizont ihrer erfahrung, zb. ihre naive leichtgläubigkeit gegenüber Arthur's interesse für die milchkammer. Auf diesen gegensatz lässt sich der humoristische reiz ihrer originellen aussprüche zurückführen. Sie enthalten eine lebensweisheit, die in eine der alltäglichen erfahrung in küche und hof entnommene beobachtung gekleidet ist, scheinbar ganz anspruchslos, nur auf die engste sphäre berechnet und doch mit einer innewohnenden bedeutung, die weit über diese enge hinausgeht; zb. wenn sie von den drei ihrer obhut anvertrauten mädchen im hause sagt: "*It's like having roast meat at three fires; as soon as you've basted one, another's burnin'.*" Oder: "*A maggot must be born in the rotten cheese to like it, I reckon.*" Oder: "*It's but little good you'll do a watering the last year's crop,*" und so viele andre, denen sich fast gleichwertig manche aussprüche der Mrs. Hackit *(Amos Barton)* und Mrs. Winthrop *(Silas Marner)* anschliessen.

Ein andres beispiel für innere gegensätze im menschen als quelle des humors ist Silas Marner, der verknöcherte, geizige junggesell, der sich vor gott und den menschen verschliesst, bis ein fremdes kind sich so in sein herz stiehlt, dass er sich von ihm gängeln lässt und ihm ein abgöttisch liebender vater wird. Genau genommen sind es dieselben gegensätze, die hier wirken wie zb. in Thackeray's humoristischer meisterschöpfung, dem Colonel Newcome *(The Newcomes),* dem soldaten mit dem kindergemüte, dessen ende im armenhause erschütternder ist als ein heldentod auf dem schlachtfelde.

Beachtenswert ist es, dass bei der alternden George Eliot mit den »gemischten charakteren« auch der humor abnimmt. Daniel Deronda, Mirrah, Fedalma *(The Spanish Gypsy)* sind sentimentale mustermenschen, die fürstin Halm-Eberstein *(Daniel Deronda)* ist ganz schlecht und ihr lebenslauf absonderlich und unwahrscheinlich; nirgends mildert ein humoristisches glanzlicht, wie in den werken ihrer kraft, das anspannend eintönige pathos.

IV.

Die oben erwähnte andre kontrastwirkung, das missverhältnis zwischen dem innenleben des menschen und seiner äussern existenz, ergibt zwei möglichkeiten: erstens glänzende und grosse äussere verhältnisse, denen kein innerer reichtum, keine weite des geistigen horizontes entspricht, zweitens innere überlegenheit und fülle, die in enge und kleine verhältnisse gezwängt sind. Das gefühl des lächerlichen, das der erste kontrast erzeugt, schlägt leicht in bitterkeit um und wird zur satire. Der zweite gegensatz neigt zu wohlwollenden und rührenden gefühlen des lächerlichen. Ihn haben daher humoristen von jeher bevorzugt. George Eliot hält sich fast durchweg in der mittleren oder untern sphäre der bevölkerung auf. Bulwer schildert gern grosse verhältnisse und komplizierte lebensläufe und setzt mit seinen reiselustigen helden die abenteurerromane fort. Dickens steigt in die tiefsten schichten hinab und sieht nicht ein, warum nicht auch der abschaum der gesellschaft — solange die reden das ohr nicht beleidigen — dem zwecke einer moral ebensogut dienen könnte als ihre obersten schichten[1]). George Eliot hat den zweck der belehrung nicht so unmittelbar im auge und bevorzugt die schlichten, bürgerlichen verhältnisse, welche den kreis ihrer eignen erfahrung bilden. Richardson, der der geschichte des landmädchens Pamela die glühende teilnahme eines publikums gewann, das bisher nur galanten abenteuern und verwickelten intrigen gelauscht hatte; Richardson, der den schwerpunkt des interesses auf die anatomische zergliederung der seelenvorgänge und die kleinmalerei ländlicher verhältnisse lenkte, erscheint in diesem punkte als der vorgänger George Eliot's, in wie schroffem gegensatze er auch durch seine überschwengliche sentimentalität im übrigen zu ihr steht. Der englische mittelstand, dem sie selbst angehört, wird das eigentliche gebiet ihrer meisterleistungen, und indem sie sich mit besonderer vorliebe dem geistlichen stande zuwendet, schliesst sie an Goldsmith, indirekt allerdings wieder an Fielding an. Denn der wackere Vicar of Wakefield hat in seiner mehr liebenswürdigen als würdevollen menschlichkeit bereits einen vorläufer in Fielding's pfarrer Abraham Adams *(Joseph Andrews)*.

---

[1]) Vorrede zu *Oliver Twist*.

Dieser gelehrte, kluge, ehrenfeste, aber weltfremde herr, der andern so wenig schlechtes zutraut, als er es selbst zu tun vermöchte, wird durch seine herzenseinfalt und arglose hilfsbereitschaft in lagen gebracht, die seiner geistlichen würde mitunter wenig angemessen sind. Aber sie bringen ihn nicht um die liebe seiner pfarrkinder, welche mit recht sagen: "*There is no such another in the Universe.*" Der wackere Vicar of Wakefield bildete »in einem entsetzlich illustrierten exemplare« das entzücken George Eliot's in ihren kinderjahren[1]). Sie selbst hat an sich in intensivstem empfinden den allmählichen übergang der religiösen stimmung von orthodoxer rechtgläubigkeit zu vollkommener religiöser gleichgültigkeit erlebt. Mit 13 jahren erschütterte sie bei der lektüre von Bulwer's *Devereux* der gedanke, dass die religion kein requisit der moralischen vollkommenheit sein sollte. Mit 24 jahren schreibt sie an Sarah Hennell: "*When the soul is just liberated from the wretched giant's bed of dogmas on which it has been racked and stretched ever since it began to think, there is a feeling of exultation and strong hope.*" Ihre backfischjahre sind von pietistischer schwärmerei erfüllt, die selbst weltliche musik oder der theaterbesuch unerlaubt dünkt, und die dann jäh in eine kurze, aber scharf ausgeprägte periode des atheismus umspringt, um schliesslich endgültig in die gläubige und ungläubige mit gleicher duldung umschliessende vollkommene religiöse neutralität ihrer reifen jahre überzugehen, der jeder eifer für was immer für ein bekenntnis ebenso fern lag wie die anfeindung was immer für eines dogmas. "*As for the forms of ceremony,*" schrieb sie im Dezember 1860 an Madame Bodichon, "*I feel no regret that any should tourn to them for comfort if they can find comfort in them; sympathetically I enjoy them myself,*" und 1875 an John Cross: "*If there were not reasons against my following such an inclination I should go to church or chapel constantly for the sake of the delightful emotions of the fellowship which come over me in religious assemblies.*" Nur aus diesem gefühle einer der innigsten sympathie und dem tiefsten verständnis entspringenden toleranz, in deren kelch auch kein tropfen von verbitterung zurückgeblieben, ist es zu erklären, wie sie alle die an bekenntnis und charakter

---

[1]) Cross III 240.

so verschiedenen geistlichen in ihren werken mit gleicher objektiver gerechtigkeit oder, wenn man will, mit gleichem subjektiven wohlwollen zeichnen konnte. Keiner unter ihnen ist der liebe seiner pfarrkinder und unsrer teilnahme unwürdig.

In ihrem aufsatze "*Silly Novels by Lady Novelists*" hatte sie sich, ehe sie noch an eigne produktion dachte, über die »*White neckcloth species of Novels*, eine art medizinischen zuckerwerks für die jungen damen der puritanischen kirche«, lustig gemacht und schliesslich ausgerufen: "*Why can we not have pictures of the religious life among the industrial classes in England as interesting as Mrs. Stowe's pictures of religious life among the negroes?*" Sie selbst hat uns diese bilder nachmals in einer der lebendigen wirklichkeit abgelauschten mannigfaltigkeit gegeben, die in der literatur kaum überboten ist. Eines haben gleichwohl die schilderungen aller dieser kirchenmänner gemein: das theologische moment tritt bei ihnen hinter dem rein menschlichen zurück. Mag George Eliot immerhin in den *Scenes of Clerical Life* und in *Felix Holt* theologische details geben, die nur bei dem englischen publikum, für das das religiöse leben von ungleich grösserer bedeutung ist, volles verständnis und teilnahme in breitern schichten finden konnten, mag man auch bei jedem einzelnen zuge fühlen, dass er der wirklichkeit entnommen ist, — dies alles verschwindet hinter dem allgemein menschlichen wert oder unwert, worauf es der dichterin in letzter linie allein ankommt. Lord Acton [1]) nennt es ein hauptproblem ihres zeitalters, wie die ethik des unglaubens und des glaubens zu versöhnen, wie bei dem verfalle des dogmas und der autorität tugend und glück zu retten sei. Nirgends hat George Eliot dieses problem schärfer ins auge gefasst als bei ihren geistlichen, nirgends entschiedener mit dem schlagworte beantwortet: durch reine humanität. Es wird nicht leicht, aus der grossen menge dieser seelsorger, deren jeder einzelne eine so scharf geprägte physiognomie aufweist, einige hauptrepräsentanten auszuwählen. Amos Barton, das prototyp der mittelmässigkeit oder unfähigkeit, der instinktiv immer das richtige verfehlt und unter einem gleichen mangel an takt wie an geld und orthographischen wie grammatikalischen kenntnissen leidet, steht als theologe vielleicht nur

---

[1]) *George Eliot* (*Nineteenth Century*, März 1885).

ganz wenig hinter dem allbeliebten, trefflichen Mr. Gilfil zurück. Ihre grundverschiedenheit liegt darin, dass Amos ein tölpel, Gilfil aber eine durch und durch liebenswürdige, wohlwollende natur ist. Darum weiss jener sich nicht in respekt zu setzen und erregt ärgernis, während dieser der freund und berater von gross und klein in seiner gemeinde ist. Amos ist eifriger in der ausübung seiner amtspflichten als Gilfil, der ihnen mit einer unentwegten rücksicht auf eile und kürze obliegt, und dessen spott origineller ist als seine predigt. Aber Gilfil versteht es, das herz seiner pfarrkinder durch milde zu gewinnen. Er macht der armen frau Fripp, die sonntags in der kirche fehlt, keine vorwürfe, wie er vielleicht sollte, sondern schickt ihr, da sie lieber ihr lebtag kein fett mehr kosten möchte als ihr lieblingsschwein schlachten, ein grosses stück speck. So bahnt er sich bei ihr den weg zu geistlichem einfluss.

Den stattlichen rektor Irvine *(Adam Bede)* nennt George Eliot selbst einen epikuräer ohne enthusiasmus, ohne sinn für askese, ja, ohne besonderes pflichtgefühl. Er ist für den glanz und das behagen einer guten stellung so empfänglich wie für die schönheit der griechischen poesie, ein lebenskünstler ohne erhabene ziele und ideale begeisterung. Aber sein moralisches gefühl ist stark und echt; er ist für alle tage ein guter mensch, nicht rachsüchtig, nicht ränkevoll, tolerant gegen den glauben, nachsichtig gegen die fehler andrer, als vormund des lebensfrohen Arthur Donnithorne vielleicht ein wenig zu nachsichtig, allein dafür auch seiner gemeinde mehr der vertraute und ratgeber als der strenge geistliche herr. Er lenkt sie nicht durch scharf und bestimmt geäusserte meinungen, sondern unbewusst, durch den einfluss auf ihr gefühl. Mrs. Poyser sagt von ihm: "*Mr. Irvine was like a good deal of victual, you were the better for it without thinking on it, Mr. Rydes* (sein gelehrter nachfolger) *was like a dose of physic, he griped you and worreted you and after all left you much the same.*" Noch einen grad weltlicher als Irvine ist der vicar Farebrother *(Middlemarch)*. Er bedauert nicht nur, dass sein beruf ihn hindert, sich seiner ausgesprochenen neigung für die naturwissenschaften rückhaltsloser zu widmen, sondern er frönt dem whist in der unzweideutigen absicht, den allzu knappen verhältnissen im alten pfarrhause auf diese profane weise nachzuhelfen. Er lässt sich durch das spiel in eine gesellschaft ziehen,

die seiner unwürdig ist. Dennoch sagt die kluge Mary Garth von ihm: sie hätte nie einen geistlichen leiden mögen, ausgenommen den Vicar of Wakefield und Mr. Farebrother. Der innerste kern seiner natur ist echt und lauter; seine laxheit bereitet ihm selbst unruhe, und er nimmt einen strammen anlauf zur tüchtigkeit, sobald der druck der äussern verhältnisse nachlässt. Er ist vielleicht kein mustergültiger geistlicher, aber eine grundgute seele, jedem zwange abgeneigt in religiösen wie in herzenssachen, selbst wo eigne teure hoffnungen im spiele sind, von opfermutiger redlichkeit und selbstverleugnung und dabei eine fröhliche kernnatur, frei von jeder sentimentalität. George Eliot erwähnt in einem briefe an die Brays vom 6. Juni 1856 einen »entzückenden kleinen pfarrer« Tugwell in Ilfracombe, der Lewes und ihr in ihren zoologischen studien an die hand ging, und von dem sie in ihrem tagebuche sagt: "*To know him was to know of another sweet nature in the world.* Vielleicht hat er züge für Farebrother geliehen.

In ähnlichem geiste ist der wackere rektor Gascoigne gehalten *(Daniel Deronda)*, der ehemalige offizier, immer noch im besitze einer gewissen schneidigen gabe, die dinge praktisch anzufassen und allem die beste seite abzugewinnen; oder der fröhliche angler Cadwallader *(Middlemarch)* mit seinem unverwüstlichen behagen; oder der eifrige jäger John Lingon *(Felix Holt)*, den seine pfarrkinder *Parson Jack* nennen, und dessen blosser anblick in ihnen schon die frohe erwartung eines scherzes erweckt.

Nicht weltlich, aber ein wenig lächerlich in dem selbstlosen eifer für seine allein seligmachende sekte ist der treffliche Rufus Lyon *(Felix Holt)*. Kein religionsstifter war mehr von der grösse und heiligkeit seiner aufgabe durchdrungen als dieser kleine, dürftige mann von hingebung für seine armselige gemeinde in Malthouseyard, die seinen ganzen horizont ausfüllt. Dem zelotentum seiner persönlichen überzeugung aber hält die milde, sanftmut und geduld andren ansichten gegenüber die wageschale. Das geringe äussere erträgnis seines redlichen ringens kontrastiert mit einem so grossen aufgebot echt menschlicher eigenschaften, dass der törichte alte Rufus mit seinem goldenen herzen, der beschränkte kleine pfarrer mit der grossen seele zu einer von George Eliot's rührendsten gestalten wird.

Selbst Tryan *(Janet's Repentance)*, der pietistische geistliche, der mit seiner leisen, silbernen stimme und der selbstaufreibenden hingabe an seinen beruf unter allen geistlichen George Eliot's dem ideale des seelsorgers am nächsten kommt, ist nicht aus dem holze des religiösen märtyrers geschnitzt. Er strahlt nicht sowohl im lichte des grossen theologen als des guten menschen; er tut, was er tut, weniger gottes als seiner mitbrüder willen; seine seele glüht mehr von nächsten als von gottesliebe. Weil er nicht das herz hätte, den armen in ihren rauchigen, kahlen hütten resignation zu predigen, wenn er aus dem wohlleben und luxus zu ihnen käme, ergibt er sich einer selbstkasteiung, die seine schwache gesundheit untergräbt. Sein pflichtgefühl gegen den nächsten ist es, das ihn auch das schwerste, das für seine feinfühlige natur abstossende, wählen und überwinden lässt, und was ihm die herzen gewinnt, ist nicht die erhabenheit seines charakters, sondern seine milde, erbarmungsvolle menschlichkeit; die art, wie er als gleicher unter gleichen, als kranker mit den kranken, als sünder mit den sündern zu fühlen und sie aus der tiefe eigenster schmerzlichster erfahrung heraus zu trösten weiss.

Alle diese gestalten, so verschieden sie untereinander sind, haben das miteinander gemein, dass sie in erster linie menschen und nur in zweiter theologen sind. Mit ihrer gelehrsamkeit ist es im allgemeinen nicht weit her; den meisten von ihnen kommt es sehr zustatten, dass sie jener guten alten zeit angehören, die keine religiösen skrupel und zweifel plagten, die keine kritik an dem pfarrer übte, und der eine ausstellung an der predigt gleichbedeutend schien mit einer ausstellung am evangelium. (*Mr. Gilfil's Love Story*, Tauchn. I 143.) Das kirchliche moment steht bei George Eliot ganz im hintergrunde; es liegt ihr nichts an religiösen ansichten irgendwelcher art; *High Church* und *Low Church* und *Evangelicalism* gilt ihr gleich viel oder gleich wenig und bedeutet für sie nicht religiosität oder irreligiosität. Das, worauf es allein ankommt, die wahre frömmigkeit, die wahre sittlichkeit, fällt in ihren augen mit der echten, allumfassenden, allverzeihenden nächstenliebe zusammen. Sie allein dünkt sie der richtige massstab für die priesterliche tugend, die priesterliche würde. Sie beide liegen in der humanität des gottesmannes. Denn, wie es in *Janet's Repentance* heisst: "*The state of Divine Pity was never*

yet believed from lips that were not felt to be moved by human pity." Der schwerpunkt fällt bei ihr nicht auf das christentum, wohl aber voll und ganz auf die ethik des christentums, als »deren universellsten erklärer« auch eine so rechtgläubige persönlichkeit wie Crombie Brown[1]) sie gelten lässt. Diejenigen geistlichen, die da betrübt sind und nicht voll eifers über menschliche schwächen, die fröhliche hauszucht halten in ihrem behaglichen oder noch so bescheidenen heim, die hilfbereiten, freundlichen, die keine pharisäer sind; sie haben das wesentliche in ihrem berufe erfasst und erfüllt, gleichviel, wie es um ihren buchstabenglauben bestellt ist, gleichviel, ob sie nach klösterlichen begriffen auch ein wenig über die schnur hauen und leben und leben lassen.

George Eliot befindet sich in diesem punkte in vollkommener übereinstimmung mit ihren dichterkollegen Dickens und Bulwer. Was erstern betrifft, hat schon Benignus in seinen *Studien über die anfänge von Dickens* (Strassburg 1895) darauf hingewiesen, dass er, wo er geistliche schildert, sie nur in mildtätige und hartherzige sondere. Bulwer zeichnet in *Night and Morning* (1841) in gemütvoller kleinmalerei das rührende schicksal des dorfpfarrers Caleb Price, der, unbedeutend, unordentlich, unwissend — ein leidenschaftlicher Angler wie Cadwallader —, in seiner sorglosen, nachlässigen art seiner gemeinde doch allerhand gutes tut. Der pfarrer Dale in *My Novel* (1852) spielt — wie Farebrother — whist, ohne gegen den mammon des spieles gleichgültig zu sein — "*the best of us are but human*" —, und ist in seiner ganzen persönlichkeit ein köstlicher vertreter jenes heitern alten klerus, der sich an spiel und jagd und einem lustigen liede harmlos ergötzte. In der theologie und archäologie war er nicht sonderlich fest beschlagen, aber er besass ein geheimnis: das die kirche zu füllen. Dem staate gegenüber weiss Dale die geistliche autorität wenig geltend zu machen, dafür hat er einen hohen begriff von jenem privileg eines dieners des evangelium: zu raten, zu ermahnen, zu überreden, abzuhalten. In seinem herzen haben alle vaterlosen eine zuflucht. Es ist der liberale und humanitäre zug des 19. jahrhunderts, der alle diese biedern geistlichen durchweht, in denen die wahrhaft menschliche vermengung von

---

[1]) *The Ethics of George Eliot's Works,* 1879.

schwäche und seelengrösse, von erhabenem und kleinlichem echt humoristische wirkungen erzielt.

V.

Es ist bekannt, wie Goethe in *Wahrheit und Dichtung* (II. t. Xb.) den protestantischen landgeistlichen »vielleicht den schönsten gegenstand einer modernen idylle« nennt, weil er, in der menge und ihren natürlichen, kleinen verhältnissen wurzelnd, sich doch durch seine pflichten, sein wissen und seine verantwortung über sie erhebe. Auch Wordsworth drückte in seiner vorrede zur *Excursion* seine genugtuung aus, einen landgeistlichen schildern zu können, der, der verfeinerung der obern gesellschaftsschichten teilhaftig, gleichzeitig durch sein amt und die liebe zur natur mit den untern klassen verbunden sei. Diese doppelseitigkeit des geistlichen standes, der gleichsam ein bindeglied zwischen hoch und niedrig ist und bei äusserer beschränkung einen weiten geistigen horizont besitzt, auch George Eliot anzog, deren künstlerischer instinkt darauf bedacht sein musste, ein gegengewicht für das etwaige überhandnehmen der schilderung des kleinlebens zu suchen. Sie war für diese kleinmalerei in ganz besonderem grade begabt; auch für sie lag die gefahr nahe, sich ins kleinliche und hausbackene zu verlieren wie ihre gefeierte vorgängerin in diesem genre, Mary Russel Mitford († 1855), deren ruhm George Eliot's jugend erfüllte. Miss Mitford hatte die nusslese, das veilchenpflücken, das maifest, und ähnliche ereignisse, die dem im strome des lebens stehenden menschen kaum der rede wert scheinen, zum gegenstande ausführlicher beschreibungen gemacht. George Eliot wagt detailschilderungen, die noch über jene in *Our Village* hinausgehen und schier das unbedeutendste und prosaischste für das gebiet der dichtung erobern. Wer hat je die poesie der milchkammer zur anschauung gebracht wie sie! Die wunderbare kühle und reinlichkeit, den frischen duft des jungen käses, der festen butter, der sauber gespülten holzgefässe, die sanfte rötliche farbe des irdenen geschirrs, das blinkende zinn! (*Adam Bede* I 110.) Sie gerät förmlich in ekstase darüber: "*Ah! I think I taste that whey now — with a flavour so delicate that one can hardly distinguish it from an odour, and with that soft gliding warmth that fills our imagination with a still.*

happy dreaminess. And the light music of the dropping whey is in my ears, mingling with the twittering of a bird outside the wirenetwork window — the window overlooking the garden, and shaded by tall Guelder roses.

Man kann getrost sagen, dass es nichts gibt, was ihrer detailschilderung zu geringfügig oder zu prosaisch wäre, aber sie hat den weiten blick, der über dem naheliegenden kleinen nie das grosse ganze und die stelle, die jenem darin gebührt, aus dem auge verliert. Die lappalien geben sich für nichts andres als lappalien und werden nicht mit sentimentaler oder pedantischer wichtigtuerei zu einer bedeutung aufgebauscht, die ihnen nicht zukommt, während anderseits die rolle nicht geleugnet wird, welche sie in unserm leben spielen, das sich aus kleinigkeiten zusammensetzt. *These little things are great to little man,* wählt sie zu einem motto in *Middlemarch* (c. 63 B. VII). So entsteht aus ernst und scherz die humoristische stimmung, in die alle kleinmalerei bei George Eliot getaucht ist, und die sie davor bewahrt, dass die beschränkung zur beschränktheit werde, wie es bei Miss Mitford gelegentlich der fall ist. Im realismus geht sie dabei noch um ein gutes stück weiter. Wenn *Our Village* auch heute noch seinen alten ehrentitel als eines der treffendsten bilder eines englischen dorfes in der literatur behält, so lässt sich doch bei genauerem zusehen nicht leugnen, dass die verfasserin wohl ein wenig zu ausschliesslich die sonnenseite ins auge gefasst hat, nur die vorderansicht der zierlichen häuschen, nur den blütenduft der freundlichen gärtchen, während der unvermeidliche schmutz und üble duft des gehöftes kaum gestreift wird. Ihr dorf ist im stil von Defreggers Tyroler bauernhütten gehalten, mehr wie es sein soll, als wie es in wirklichkeit ist. Dagegen befleissigt sich George Eliot, obgleich es auch ihre art nicht ist, bei den nachtseiten zu verweilen, grösster echtheit, zb. schon in der sprache ihrer landleute, auf deren dialekt sie ausserordentliche sorgfalt verwendet. Durch ihren jede verfeinernde schminke verschmähenden realismus unterscheiden sich ihre ländlichen schilderungen auch von denen der wegen »ihrer tragischen kraft und ihres milden, liebevollen humors« so aufrichtig von ihr verehrten George Sand. Diese hat für den dritten stand in der französischen literatur dasselbe getan wie George Eliot in der englischen. Man hat ihre ländlichen erzählungen

treffend die französischen Georgiken genannt; eben durch diesen klassischen charakter sind sie so verschieden von George Eliot's mit schärfster lokalfarbe ausgestatteten schilderungen, für deren naturtreue es bezeichnend ist, dass man unter den fingierten namen bald die örtlichkeiten und personen erkannte, die mit ihnen gemeint waren. (Vgl. *Autobiographisches in The Mill on the floss* von Moritz Müller, Aussig 1897, oder *George Eliot in Derbyshire, a Volume of Gossip about Passages and People in the Novels of George Eliot* by Guy Roslyn, 1876, uam.

Während aber George Eliot ihre vorgängerinnen einerseits an realismus der darstellung übertrifft, unterscheidet sie sich andrerseits zumal von Miss Mitford dadurch, dass ihrer schilderung des äussern details immer nur nebensächliche bedeutung zukommt, während sie bei jener zur fast ausschliesslichen hauptsache wird. Was im dorfe das auge gesehen, das ohr gehört, die aussenseite der dinge und menschen ist der inhalt von *Our Village*. Die schilderung des lebens in einem Staffordshiredorfe[1]) und den umliegenden landgütern war auch George Eliot's erster belletristischer versuch, der auf Miss Mitford's vorbild hinweist. Allein, bei gereifter künstlerschaft wusste sie diesen schilderungen dann ihren bescheidenen platz im ganzen des kunstwerkes anzuweisen, ohne dass sie in ihrer anschaulichkeit zu kurz gekommen wären. Man vergleiche die Hallfarm in *Adam Bede* oder die Dorlecot-Mühle im *Mill on the Floss*. Dasselbe gilt von ihren naturschilderungen. Sie gibt keine ausführliche beschreibung wie Miss Mitford, sondern knappe ausschnitte, gleichsam szenen, in denen sich ein stück naturleben entwickelt; zb. die Vorfrühlingsstimmung (II 98), oder den Sonnenuntergang (II 6) in *Adam Bede*, oder das Herbstbild in *Middlemarch* (vol. II, s. 205) und unzählige andre. Selbst bei der unbelebten natur ist es gewissermassen die innere stimmung, auf die es ihr immer zumeist ankommt. Die landleute vollends, die bei Miss Mitford fast nur staffage sind und einen traurigen mangel an gestaltungskraft, an einblick in das innere triebwerk des menschen bekunden, gehören bei George Eliot gerade zu jenen figuren, in denen sie die lebenstreue gleichsam erschöpft hat: der dorftischler Adam Bede, der dorfweber Silas Marner, die müllerfamilie Tulliver usw.

---

[1]) Robert Evans stammte aus Ellastone bei Ashburne in Staffordshire.

Aber auch wo landleute und kleinstädter episodisch auftreten, werden sie uns nicht geschildert, sondern sie leben sich vor uns aus. Man denke an die zwei berühmten wirtshausszenen, jene im »Roten Löwen« zu Milby *(Janet's Repentance)*, die uns das kannegiessern der spiessbürger vorführt, und die noch gelungenere im »Regenbogen« zu Raveloe *(Silas Marner)*, die alle dorftypen in ihrem schwerfälligen, wortkargen behagen beim abendtrunke versammelt, zwei humoristische kabinettstücke ersten ranges.

Dieser naive humor in ihren schilderungen des kleinlebens ist es, der sie vor dem pathetisch-moralisierenden tone von Miss Edgeworth's *Popular Tales* bewahrt, die, banal in der erfindung, oberflächlich in der charakterisierung, den künstlerischen bankrott nicht scheuen, wenn dabei ein moralischer truismus abfällt. Dieser naive humor ist es, der ein band zwischen George Eliot und Walter Scott herstellt, "*that beloved writer who has made a chief part in the happiness of many young lives*" (*Middlemarch*, vol. III[1], s. 224). Seine schlichten, wackern gestalten aus dem volke, wie Jeanie Deans *(Heart of Mid Lothian)* oder Dominie Sampson *(Guy Mannering)*, die umständliche, naturtreue schilderung des alltagslebens mit seinem scherz und ernst, der nationale anstrich in sprache und ausdruck, das und nicht die hochlandsromantik, nicht die historische gelehrsamkeit war ihr in Scott ein vorbild, dem sie mit glück nachstrebe.

VI.

Bei weitem den grössten einfluss auf George Eliot's »kleinleben« aber hat Wordsworth geübt. Manchen wichtigen zug hatte sie von natur aus mit ihm gemein. Beide wurzelten tief inmitten der englischen landbevölkerung, aus der sie hervorgegangen waren, doch so, dass sie zwar beide unter dem volke aufwuchsen, aber not und sorge nie an sich selbst kennen lernten und infolgedessen »in ihrer dichtung nicht das elend des niederen volkes aufsuchten, sondern die goldkörner rein menschlicher empfindung, die trotz not und elend im herzen des bauern ruhen, ja, hier oft urwüchsiger erscheinen als bei solchen menschen, in denen konvention und sitte das beste hat erstarren lassen«[1]). In beiden mengte sich sonderbar die

[1]) Marie Gothein, *William Wordsworth*, Halle 1903.

vorliebe für urwüchsige einfachheit mit dem hange zum philosophieren und grübeln. In beiden tritt ein bewusst didaktischer zug hervor: Wordsworth wünschte »als lehrer betrachtet zu werden oder als gar nichts«; in George Eliot's briefen finden sich stellen wie folgende: "*I think: live and teach should be a proverb as well as: live and learn*" (an Miss Hennell, 27. November 1847) oder: "*My function is that of the æsthetic, not the doctrinal teacher*" (an Mrs. Taylor, 1878). Wie Wordsworth hat auch George Eliot bei dieser belehrung mehr die bildung des herzens als des geistes vor augen, mehr die erziehung zur menschlichkeit als die bereicherung des wissens, und wie er möchte sie den menschen durch ihre belehrung in erster linie wohltun. Denn beiden wohnt ein tiefes mitgefühl mit der menschheit inne, das durch einen hang zu stiller betrachtung fern dem getümmel nicht erstickt, sondern nur noch vertieft wird. In beiden verträgt sich diese ausgesprochene humanität mit entschieden konservativen politischen und sozialen ansichten. Beiden ist die begeisterung für die pflicht gemein. Bei so vielen berührungspunkten nimmt es nicht wunder, dass George Eliot an ihrem 20. geburtstage in bezug auf Wordsworth an Sarah Hennell schrieb: "*I never before met with so many of my own feelings expressed just as I could like them.*" Mr. Cross bemerkt hierzu, dass dieses gefühl bis zu ihrem tode vorhielt und eines der letzten bücher, die sie miteinander lasen, Frederick Meyer's *Wordsworth* war. Der einfluss, den Wordsworth auf *Silas Marner* übte, wird bereits durch das vorgesetzte motto angedeutet; ja, gegen Blackwood äusserte sie, sie hätte, da Wordsworth tot sei, nicht gedacht, dass dieses werk ausser ihr selbst noch jemanden interessieren könne. Bewusst oder unbewusst wandelt sie auch sonst auf seinen spuren. Am augenfälligsten in zweifacher hinsicht: erstens in der bevorzugung des nationalen elementes, zweitens in dem liebevollen einfühlen in das niedrige, kleine, in dem das rein menschliche oder rein natürliche ungetrübt zur geltung kommt.

George Eliot hat, wie Wordsworth, ein gutes stück welt gesehen, aber die landschaft, deren schönheit sie verherrlicht, ist, wie bei Wordsworth, jene typisch englische, die sie für ihre person allen andern vorzieht. "*It is so much better worth knowing than most places one travels abroad to see,*"

schreibt sie 1874 an Miss Hennell. Und noch in *Theophrastus Such* gibt sie in *Looking Backward* ein fein abgetöntes bild ihrer heimat, »des warmen kleinen nestes, in dem ihre neigungen flügge wurden«, und mahnt, altbewährtes und vertrautes nicht mutwillig blinder neuerunglust zu opfern. In ihren letzten jahren schwelgte George Eliot, die, wie Wordsworth, ein echtes landkind, sich ihr lebenlang aus der stadt in die frische und freiheit der natur hinausgesehnt hatte, im besitze eines lieblichen fleckchens erde (The Heights, Witley, Surrey), wo sie von ihrem auf einem hügel stehenden hause ein stück charakteristischer landschaft der *Midland Counties* überblickte, für deren exakte schilderung sie, wie Ellis Cooke sagt[1]), dasselbe getan wie Scott für das schottische hochland.

Die exakte schilderung mit betonung des nationalen elementes beschränkt sich selbstredend nicht auf die unbelebte natur, sondern erstreckt sich auch auf die menschen und lebensverhältnisse. Auch diese sind bei George Eliot in der weitaus überwiegenden mehrzahl ihrer romane spezifisch englisch, wenn auch nicht so ausschliesslich wie bei Wordsworth. Wordsworth ging in seinem Engländertume auf und wurde darum auch der englische nationaldichter, während er im auslande zu jenen grössen zählt, deren namen jeder gebildete kennt, deren werke aber fast keiner gelesen hat. Für George Eliot's universalere natur zeugt nicht nur das so glänzend gelungene wagnis der *Romola*, sondern auch der misslungene *Daniel Deronda*, der begeisterte versuch, dem geistes- und gefühlsleben der vielgeschmähten semitischen rasse in lebenswahrer darstellung gerecht zu werden. Im gegensatze zu Wordsworth sind denn auch George Eliot's werke den volkstümlichen schätzen der weltliteratur angereiht worden.

Noch schärfer fällt der unterschied zwischen beiden bei ihrem zweiten berührungspunkte auf, der bevorzugung des nach der landläufigen schätzung minderwertigen. Dieser unterschied lässt sich in ein wort zusammenfassen: George Eliot hat humor und Wordsworth nicht. Darum reicht mitunter unsre geduld nicht aus für die kindische einfältigkeit oder die idiotische schwäche seiner helden, während George Eliot es wagen darf, uns die uninteressantesten gestalten vorzuführen, ohne das ge-

---

[1]) *George Eliot, A critical Study,* 1883.

spenst der langenweile zu beschwören. Was für ganz gewöhnliche alte frauen sind darunter! Die mürrische Lisbeth Bede, Adam's nörgelnde mutter, die beschränkte, derbe, abergläubische, aber durchaus rechtschaffene bäuerin; oder Mrs. Davilow, Gwendolin's mutter *(Daniel Deronda)*, eine ebenso alltägliche gedrückte frau aus den höheren klassen, ohne irgendeine hervorstechende eigenschaft, es wäre denn die unbedeutendheit, die sie in allem bekundet, in allem bis auf ihre grosse, echte, rührende mutterliebe. Diese gestalten sind vielleicht nicht immer ganz frei von plattheit oder trivialität; niemals aber fühlt sich der leser versucht, den grund ihres geistigen defizits in einem analogen mangel des dichters zu suchen. Immer empfindet er wohltuend, wie hoch dieser über ihnen steht, und wie er sich liebevoll zu ihnen herablässt, während man bei Wordsworth sich oft mühsam ins gedächtnis rufen muss, dass sein eigner horizont nicht mit dem seines alten Simon Lee und seiner Ruth zusammenfällt. Oder man hebe die dienstboten in George Eliot's werken heraus. Welch köstlicher naiver humor in diesen urwüchsigen mägden, die gewöhnlich — nach altberühmtem epischem muster — das heitere gegenbild ihrer herrschaft sind! Da ist der unglücksrabe Liddy, Esther Lyon's dienerin *(Felix Holt)*, bei der man nie sicher ist, ob sie nicht in die suppe geweint hat; die über ihrer erschütternden lektüre die eier vergisst und eine antwort in der regel so findet, wie man einen schlüssel zu finden pflegt: indem man eine ganze tasche voll vermischter ausschüttet. Da ist die prachtfigur der kammerzofe Denner *(Felix Holt)*, die seit 40 jahren im dienste der Mrs. Transom steht und in ihrer selbstzufriedenheit den groll der angebeteten herrin über das erbärmliche frauenschicksal, dem sie zum opfer gefallen, zu besänftigen sucht mit dem treffenden ausspruche: *"It mayn't be good luck to be a woman, but one begins with it from a baby: one get's used to it."* Da ist die Poyser'sche magd Molly *(Adam Bede)*, die der vornehm tuenden Hetty in einem kritischen augenblick ihr eigentümlich flaches riechfläschchen mit den worten: »es riecht nicht!« hinhält, fest überzeugt, dass dies ein grosser vorzug alten salzes vor frischem sei, indem es nütze, ohne in die nase zu beissen.

Es fällt auf, dass George Eliot nur gute, treue diener schildert, die, wie die wackere magd der Bartons, Nanny, ihr

eignes wohl und ihre eigne würde mit dem der herrschaft identifizieren und, wo es sich um deren bestes handelt, kurzen prozess machen mit allen, die ihm im wege stehen. Sie lebt in einer zeit, »der es lächerliche anmassung geschienen hätte, wenn eine geborene dienerin das herbe schicksal, das geborene herren ihr bereiteten, nicht untertänig hingenommen haben würde«. So motiviert George Eliot eine denkungsart, die bei einem andern dichter sonst leicht als sentimentale schönfärberei erschiene oder bittere gefühle und ernste erwägungen auslösen müsste. Ihre vorliebe für die gute alte zeit, die, wie sie in *Amos Barton* gesteht, so weit geht, dass sie selbst für »die entschwundenen schatten gemeiner irrtümer eine gewisse sympathie« empfindet, wird ein den humor fördernder faktor in ihrer dichtung. Die zeitliche entfernung wirkt als poetisches medium. Die trauer wie die lustigkeit der vergangenheit klingen gedämpft zu uns herüber; ihre schuld ist längst gesühnt, erlittenes wie zugefügtes unrecht längst verwunden. Was uns, in das grelle licht der unmittelbaren gegenwart getaucht, herber berühren muss, verträgt humoristische behandlung, wenn wir die richtige distanz dazu haben. Diese ist es, die George Eliot ihren gestalten gegenüber immer zu gewinnen wusste, und auch das unterscheidet sie von Wordsworth.

VII.

Von den einfachen, schlichten menschen hatte der weise von Rydalmount sich den kindern zugewandt, den hilflosen kleinen, deren einfalt so oft den verstand der verständigen aussticht. George Eliot folgt ihm auch hierin. Eine ganze schar rotbackiger, dickbeiniger, sehr irdischer Cherubim läuft in dem zuge ihrer gestalten mit einher, ausgestattet mit der schelmerei, gefrässigkeit, naiven selbstsucht und all den urwüchsigen instinkten, die die drallen kerlchen in ihrer strotzenden lebensfülle so reizend kleiden.

Nirgends feiert George Eliot's humor grössere triumphe als in diesen allerliebsten kleinen quälgeistern, die die fürsorge ihrer umgebung nicht als seraphische wesen tausendfach vergelten, sondern mitunter sehr unartig, für den objektiven beschauer aber meistens entzückend sind: Totty, der verwöhnte liebling der Mrs. Poyser, oder Eppie, an der Silas Marner's schüchterne versuche zur strenge so kläglich zuschanden

werden, und wie sie alle heissen. Ja, in ihren kindergestalten bleibt der humor George Eliot dann noch treu, als bereits die zeit der dürre eingebrochen ist, und sie stellt noch in *Daniel Deronda* in dem kleinen Jakob Alexander Cohen eine köstliche miniaturgestalt hin, in der alle guten und schlechten eigenschaften seiner rasse im embryo vorhanden sind, ohne dass aus dem erfahrungskreise des dichters etwas, was in der kinderseele nicht raum hat, in sie hineingetragen würde.

In diesem einen charakteristikon liegt, genau besehen, die lösung für jenes rätselhafte etwas, das George Eliot's kinder vor denen Wordsworth's und den meisten ihrer zeitgenossen voraushaben: sie sind kinder, nur kinder, ganze kinder, und sie selbst hat bei ihrer schöpfung nichts andres im auge, als kinder zu schaffen. Bei Wordsworth ist es ein herablassen zu den unmündigen, vermengt mit der eignen sehnsucht nach dem naturzustande, dem stande der unschuld, dem sie noch angehören, die kleinen, die so gross sind; George Eliot vergisst ihr eignes erwachsenes ich, wenn sie sich in das gemüt des kindes versenkt. Sie hat diese fähigkeit auch vor Bulwer, Dickens und Thackeray voraus. Bulwer's kinder sprechen wie die bücher, haben die ruhige weisheit der gereiften erfahrung und klaren überlegung, und ihr empfinden wird von ausgeprägten leidenschaften beherrscht. Der knabe Angelo Villani *(Rienzi)* spricht wie ein verliebter ritter; Helen Digby *(My Novel)* ist gegen den kranken vater von übernatürlicher feinfühligkeit, sanftmut und hingabe, und ihr schmerz nach seinem tode macht sich in den reden eines ausgewachsenen menschenfeindes luft. Dickens' »übernatürlich tugendhafte kinder« erschienen George Eliot selbst im widerspruch mit seiner ausserordentlichen fähigkeit, die äussern züge der stadtbevölkerung wiederzugeben[1]). Seine kinder sind, wo sie im vordergrunde stehen, nicht lediglich um ihrer selbst willen da, sondern sie sollen möglichst krass ein soziales übel zur anschauung bringen, das sich von der folie ihrer unschuld doppelt abscheulich abhebt. Er schildert darum meistens unglückliche kinder: Oliver Twist, Florence und Paul *(Dombey & Son)*, Little Nell *(Old Curiosity Shop)*, David Copperfield. Wenn nun aber auch unglückliche und verwahrloste kinder frühreif sind, so geht es

[1]) *Natural History of German Life* (Tauchn. p. 194).

in wirklichkeit doch nicht so ganz ohne jedes kinderschelmenstück, ohne jedes kindergelächter ab wie im leben dieser kleinen, die so klar empfinden und denken und so volltönende, abstrakte worte im munde führen, mit denen die am konkreten haftende kindesseele keine vorstellung verbinden könnte. Florence und Paul sind arme kinder eines reichen, lieblosen vaters. Die zurückgesetzte, vernachlässigte Florence hat den tiefsinn einer Sibylle, die selbstlose hingebung einer Griseldis, die resignation eines einsam gealterten, liebedurstigen herzens. Den kränklichen Paul, der dem vater nur als künftiger träger der geschäftsfirma teuer ist, nennt Dickens selbst einen zweihundert jahre alten zwerg in kindergestalt. Aber sie müssen wohl klug und erfahren sein über ihr alter, denn in letzter linie sind beide doch nur geschaffen, damit der geldgierige Dombey, dessen grundsatz lautet: *Money can do anything!* die weisheit des kleinen Paul einsehen lerne: *What's money after all?* Dasselbe gilt von Little Nell, von der Jeffrey erklärte, seit Cordelia sei nichts so gutes geschrieben worden[1]). Mit ihren 14 jahren ist sie für den alten grossvater, der sie zugrunde richtet, von einem opferfreudigen diensteifer und einer liebevollen und unerschrockenen fürsorge erfüllt, welche allerdings an Cordelia gemahnen, sich aber in einem überschwenglichen gefühlsleben und einer pathetischen ausdrucksweise bekunden, die beide gleich unkindlich sind. In *Oliver Twist* und *David Copperfield* führt Dickens einen erbitterten kampf gegen die ruchlosigkeit und gewissenlosigkeit in der erziehung der jugend. Bei George Eliot fehlt jede polemische absicht; die schilderungen der leiden und freuden der kindheit sind ihr selbstzweck, und es genügt ihr, die pädagogen mit der gelegentlichen bemerkung zu geisseln, dass die erziehung »in jenen fernen tagen« lediglich eine sache des glückes oder des pechs gewesen sei.

Das kind um seiner selbst willen! ist ihre losung, und in erstaunlichem grade besitzt George Eliot, die kinderlose, das organ für die naivetät des kindes, das ihrer mitschwester in Apoll, Elisabeth Browning, der glücklichen mutter, so ganz versagt bleibt. Elisabeth Browning ist eine durch und durch lyrische, also subjektive natur und gibt uns darum, auch wo das kind in betracht kommt, mit dem ihr eignen schwung-

[1]) Forster, *Life of Dickens,* II 59.

vollen pathos stets nur ihre persönlichen empfindungen über die heiligkeit des kindes, über das grosse geheimnis seiner knospenseele, über die macht der natur oder der gottheit, die es unbewusst verkörpert, über das furchtbare und unnatürliche elend, dass kinder durch vorzeitige überbürdung mit arbeit gemordet würden; aber durch ihre dichtung trippelt und trällert kein lebenswahres, lebensfrisches kinderfigürchen.

Die erinnerung an das eigne intensive leben der kindheit, das sie in dem sonettenkranz *Brother and Sister* und in dem unerreichten geschwisterpaar Tom und Maggie *(Mill on the Floss)* geschildert, ermöglichte es George Eliot, sich so vollkommen in die natur und die welt des kindes einzufühlen, dass ihre kleinen helden trotz ihres starken gefühls- und verstandeslebens niemals den eindruck machen, als steckten die temperamente erwachsener in den kindergestalten. Sie erklärte in reifen jahren wiederholt, dass sie die kindheit keineswegs für das glücklichste alter halte. An Sarah Hennell schrieb sie im Mai 1844: "*Childhood is only the beautiful and happy time in contemplation and retrospect: to the child it is full of deep sorrows, the meaning of which is unknown. Whitness colic and whooping cough and dread of ghosts, to say nothing of Hell and Satan, and an offended Deity in the Sky, who was angry when I wanted too much plumcake. Then the sorrows of older persons, which children see but cannot understand, are worse than all.*" Diese erfahrung wird in Maggie's kindheit verwertet. Wen haben sie nicht gerührt und ergötzt, diese tiefempfundenen leiden und sorgen und streiche und abenteuer um ganz nichtiger kleinigkeiten willen, die in der welt des kindes so wichtig und so schwierig sind, wie unsre angelegenheiten in der unsren? Der widerspruch zwischen dem ernst des kindlichen denkens und fühlens und der geringfügigkeit der dinge, für die es aufgeboten wird, bildet hier die quelle reinsten und frischesten humors. Maggie's kleine persönlichkeit ist von einer interessanten eigenart, einer individuell ausgeprägten bedeutung, die sich weit über den durchschnitt der erwachsenen erhebt. Trotzdem geht sie in ihren vorstellungen und gefühlen niemals über den horizont des kindes hinaus. Ihre aussergewöhnliche phantasie äussert sich nicht in übernatürlichen ahnungen, sondern bleibt in den schranken der kindlichen einbildungskraft, die das wunderbare im allernatürlichsten

wittert. Es genügt ihr, dass Bob Jakin eine schlange in seinem hute hat, um ihn für einen im ganzen etwas teuflischen charakter zu halten. Als ihr leidenschaftliches naturell sich in einer ungeheuerlichen tat luft machen muss, ist diese ungeheuerlichkeit ihrer kleinen welt angepasst: sie schneidet sich zu allgemeinem entsetzen und eigner tiefster zerknirschung das vielgeschmähte, ungefüge haar ab. Ehrgeiz und selbstgefühl bilden einen hervorstechenden zug in Maggie's charakter; aber ihr ehrgeiz äussert sich in der entrüstung, dass man sie nicht für reif hält, das geheimnis zu verstehen, das offenbar tante Pullet's mit so ungeheurer wichtigkeit behandeltem hute anhaftet. Und ihr selbstgefühl ist befriedigt, wenn die zigeunerin, der sie mit ihren geographischen und historischen kenntnissen imponieren wollte, sie eine kluge, schöne junge dame nennt. Maggie's stark empfindendes herz bäumt sich in eifersucht gegen die artige kleine cousine, die sie in Tom's gunst auszustechen droht, aber ihre wilde leidenschaft kommt darin zum ausdruck, dass sie die saubere, zierliche Lucy in den schmutz stösst, den die kühe auf dem wiesenpfade zurückgelassen. Wie gross und stark auch die fähigkeiten ihres geistes und herzens sind, sie übersteigen niemals die dem kinde zu gebote stehenden ausdrucksmittel. Ihr denken geht nicht über die gegenwart hinaus, es wird weder durch den gedanken an die zukunft geängstigt noch durch die erinnerung betrübt oder getröstet. Eine entfernung von zwei stunden bedeutet auch für die kluge Maggie das ende der welt, und ihr plan, zigeunerkönigin zu werden, büsst allen reiz ein, sobald sie sich überzeugt, dass es im zigeunerlager keinen tee und kein honigbrot gibt. Darin liegt eben der ausserordentliche humoristische zauber dieser gestalt, dass die in jeder weise hervorragende veranlagung ihrer natur im beschränkten rahmen der kindesseele voll zum ausdruck gelangt. Fast noch bewundernswerter ist die präzisierung des charakters in den weichen zügen des kindes bei dem weniger sympathischen Tom durchgeführt. Auch seine rhadamantische gerechtigkeit, seine festigkeit und einigkeit mit sich selbst, seine kluge nüchternheit sind durchaus knabenhaft und werden fast liebenswürdig durch den humor, der dem gegensatz zwischen ihrem ernst und der kindischen art seiner äusserung entspringt. In Tom's späterem leben vermag nur sein scharf ausgeprägter sinn für ehre und

gerechtigkeit seinen schwunglosen geist in eine höhere sphäre zu heben. Seine todesstunde aber knüpft verklärend an die alten erinnerungen der kindheit. Sie machen sich luft in dem einen kindischen kosenamen: Magsie! und in ihnen durchleben die geschwister im letzten augenblicke die tage wieder, da sie in liebe ihre händchen ineinander gelegt hatten und selbander durch die blütenbesäten felder geschweift waren.

VIII.

Von der unentwickelten geistes- und gefühlswelt des kindes hatte Wordsworth sich in erbarmungsvoller sympathie den armen geistig zurückgebliebenen zugewandt, die all ihr lebenlang auf der stufe des kindes verbleiben. Er hatte sie, sozusagen, literaturfähig gemacht. George Eliot tut es ihm in der ernsten rührung über jene unglücklichen nicht gleich. Sie hat den idioten nur ein einziges mal in den kreis ihrer dichtung aufgenommen, in der minderwertigen erzählung *Brother Jacob*. Der geistesschwache bruder Jakob ist eine nebenfigur, deren sich die rächende nemesis aber bedient, um David Faux', des helden, missetat heimzusuchen. Dass der schlaue, seines erfolges sichere betrüger durch den blödsinnigen zu falle gebracht wird, und dass seinerseits Jakob den verrat natürlich nicht bewusst begeht, sondern durch sein übermass an liebe für den stattlichen, freigiebigen bruder zu seinem verderber wird, bringt in zweifacher weise jene ironisch-humoristische stimmung hervor, die ein solches thema vielleicht allein für die kunst geniessbar machen kann. Zwar ist auch George Eliot des abstossenden, das einem solchen gegenstande unvermeidlich anhaftet, nicht immer herr geworden, doch verfällt sie weder in Wordsworth's sentimentalität noch in jene unwahre apotheose des gebrechens, wie Bulwer sie in *Night and Morning* bietet, wo er, im gegensatz zu seiner sonstigen vorliebe für glänzende helden, dem zurückgebliebenen kinde Fanny eine hauptrolle überträgt. Er lässt ihren geistigen defekt mehr in einem übermass des gefühls als in einem mangel an verstand liegen und verleiht ihr die wunderbare energie, sich aus liebe für Philip in etwas Münchhausen'scher weise aus eigner kraft aus ihrer verdumpfung emporzureissen, um als muster sinniger und hingebungsvoller weiblichkeit die würdigste gattin des helden zu werden.

Ebenso weit wie von dieser pathetischen auffassung ist George Eliot aber auch von Dickens' neigung entfernt, pathologische erscheinungen geistiger überreizung zu komischen wirkungen zu gebrauchen, wie bei Mr. F.'s Aunt und Maggy in *Little Dorrit,* Mr. Dick in *David Copperfield,* ganz abgesehen davon, dass in den köpfen seiner meisten gestalten eine schraube locker ist.

Von den geistig verkürzten ist es nur mehr ein kleiner schritt zur stummen kreatur. Wordsworth hatte ihn getan, ohne jedoch die doppelte klippe völlig zu vermeiden, die sich ihm in den weg stellte: einerseits die trockne moral »quäle nie ein tier zum scherz«, anderseits die exaltation der tiernatur über sich selbst hinaus. George Eliot entgeht beiden durch dasselbe vermögen, sich ganz und ausschliesslich in die natur des zu schildernden geschöpfes zu versenken, das wir schon bei ihren kindergestalten beobachtet haben.

Die natur des tieres ist ihr von kind auf vertraut; auf dem lande gehört das tier zur familie. Bei George Eliot gehören die haustiere so notwendig zu einem behaglichen, gesegneten heim wie die kinder. Als Silas Marner aufgehört hat, ein verbitterter junggesell zu sein, ist es selbstverständlich, dass in dem traulichen idyll seiner hütte auch hund und katze nicht fehlen. Liebe und verständnis für das tier lagen ihr schon von hause aus im blute. "*I have a strange feeling towards the dumb things,*" lässt sie Dinah Morris sagen (*Adam Bede* I 156), "*as if they wanted to speak, and it was a trouble to 'em because they could'nt. I can't help being sorry for the dogs always, though perhaps there's no need. But they may well have more in them than they know how to make us understand, for we can't say half what we feel, with all our words.*" Und Bob Jakin sagt (*Mill on the floss* p. 455): "*It is a fine thing to have a dumb brute fond on you; it'll stick to you and make no jaw.*" Sie selbst gibt in ihren briefen heitere momentbilder aus dem leben eines mopses, den ihr Blackwood geschenkt, und nennt in London die spaziergänge im zoologischen garten ihr einziges vergnügen. Sie hat einen gar feinen blick dafür, wie das tier ein hauptmoment zur charakteristik der landschaft liefert; in Italien erscheinen ihr die huschenden lazerten wie ein teil des hellen sonnenscheines dieses landes. In wenigen strichen vermag sie ein treffendes

bild des tieres zu geben, dessen ganze meisterschaft sich darin ausdrückt, dass es über die naivität und bescheidenheit der natur in keiner weise hinausgreift. Man vergleiche mit George Eliot's tieren Mrs. Browning's tief empfundenes gedicht *To Flush*, die überschwengliche apostrophe an den kleinen King Charles, ihren unzertrennlichen gefährten in der krankenstube, den sie in Wordsworth'scher manier als *gentle fellow-being* anspricht, zum symbol der treue erhebt und segnet. Wir erblicken weniger das wirkliche hündchen als sein verklärtes spiegelbild in der erregbaren seele der dichterin. So verrät selbst Dickens' köstlicher Rabe Grip *(Barnaby Rudge)* mehr den humor des dichters als den des tieres, über dessen fähigkeiten Grip's witzige redefertigkeit entschieden hinausgeht. George Eliot dagegen überträgt ihre vorliebe für die mittelmässigkeit des durchschnittes vom menschen auf das tier. In *Amos Barton* erklärt sie ihre sympathie für die plumpen mischarten, die niemandes lieblinge sind. Das tier lebt in ihren werken sein eignes leben; es ist um seiner selbst willen da, wie die höhere kreatur, nicht damit irgendeine nutzanwendung aus seiner existenz gezogen werde. Es drängt sich nicht vor aus der stelle, die ihm die natur angewiesen, aber es füllt sie auch nicht weniger aus als sein urbild in der wirklichkeit. Zumal ihre hunde sind von unnachahmlicher echtheit und mannigfaltigkeit. Man hebe beispielsweise die hunde in *Adam Bede* heraus. Jeder hat seine ausgeprägte individualität, welche zugleich ein feines beiwerk zur charakteristik seines herrn bildet. Da ist Adam's unschöner hund Gyp, dem das ausdrucksmittel seiner gefühle, der schwanz, versagt ist, aber ein muster an redlichkeit und pflichterfüllung, nicht allerwelts freund, aber von unverbrüchlicher treue, wie Adam selbst. Dann die hunde des rektors Irvine: der braune spürhund Juno, der in stiller mutterfreude vor dem kamin liegt, versunken in den anblick der beiden jungen, welche in einem ekstatischen bellduett übereinander purzeln; und der mops, der abseits auf einem kissen sitzt, bald mit nach oben gekehrter glänzender schnauze wie ein schläfriger präsident, bald mit der miene eines fräuleins, das auf familiaritäten, wie sie unter der sippe des spürhundes vorgehen, wie auf tierische schwächen herabblickt, die zu beobachten sie so wenig als möglich den anschein haben will. Da ist ferner Mrs. Poyser's vielverdächtigter

schwarzgelber terrier und vor allem der täckel Vixen, die hündin, an deren klugkeit und treue der eingefleischte weiberhass des wackern schulmeisters Bartle Massey zuschanden wird. Die schilderung, wie »das schlaue, heuchlerische frauenzimmer«, das Massey, ahnungslos über sein geschlecht, vom wassertode gerettet hat, nun sein hausgesetz verletzt, indem es ihm die junge brut beschert, und das noch dazu am sonntage, zur zeit des kirchgangs, — wie Bartle aber bei all seinem schelten, zu dem Vixen wie in tiefem gefühl ihrer schande den kopf senkt, dem klugen tiere dennoch so wohlwill, dass er gewissermassen unter seinem pantoffel steht: alles das ist in unnachahmlichem humor eine glosse zur frauenfrage, wie sie feiner und heiterer nicht gedacht werden kann. Wenn George Eliot nichts humoristisches geschrieben hätte als die wenigen Vixen gewidmeten blätter, so würde sie sich mit dieser perle, in der ernst und scherz, lachen und rührung, sympathie und ironie zu einem wunderbaren ganzen verschmelzen, würdig unter die grossen humoristen reihen.

IX.

Ein einziges mal hat George Eliot, einer zeitstimmung rechnung tragend, ihr prinzip, mit dem einfach-natürlichen, alltäglichen auszukommen, durchbrochen und eine abschweifung auf das gebiet des spiritistisch-mystischen, übernatürlichen gemacht. Die erzählung *The lifted Veil* (1859) war ein zugeständnis an eine epoche, die sich für mesmerismus, tischrücken u. dgl. interessierte, und von der George Eliot in ihrem aufsatze *The Influence of Rationalism* (Tauchn. s. 171) sagt, der hauptunterschied zwischen ihr und den tagen des hexenwesens sei der, dass man heut, statt hexen zu martern, zu ertränken oder unschuldige zu verbrennen, dem aufs höchste ausgezeichneten medium gastfreundschaft und grosse honorare biete. Sie steht mit diesem spiritistischen versuche unter den zeitgenossen nicht vereinzelt da. Bulwer, der sich über *The lifted Veil* in bewundernden ausdrücken erging, hatte (1842) ebenfalls einen spiritistischen roman *Zanoni* — vielleicht unter unmittelbarer einwirkung von Godwin's St. Leon und Shelley's St. Irvyne — geschrieben, die geschichte zweier rosenkreuzer, die ein lebenselexir besitzen und generationen überleben; der eine, Zanoni, in jugendlicher gestalt, als warmer menschen-

freund und verbesserer, doch nicht beglückt durch das wunderbar verlängerte dasein; der andere, Meynour, ein greis, als weltabgekehrter menschenverächter. Bulwer's roman, über den er selbst die grösste befriedigung empfand[1]), sollte beweisen, dass die magie durch wissen in natur aufgelöst werde; allein, selbstredend musste uns der dichter die auflösung der letzten geheimnisse schuldig bleiben und zu dem notbehelf flüchten, dass die ordensregel nicht gestatte, sie dem neophyten mitzuteilen. Die versprochene rationalistische durchleuchtung des mystischen dunkels gelang nicht.

Dickens' *The haunted Man or the Ghost Bargain* nennt Forster eine geisterphantasie. Der geist, der dem melancholischen, über seine unglückliche jugend brütenden Chemiker erscheint, kann für eine verkörperung seiner eignen gefühle gelten, die gleichsam objektive gestalt annehmen, und mit denen er nun zwiesprach hält[2]).

Jeder erklärenden anmerkung oder persönlichen meinung enthält sich Charlotte Brontë bei dem wunder in *Jane Eyre* (Rochester vernimmt die stimme der fernen Jane, b. IV, s. 336). Es ist ein ausfluss der alle irdischen schranken durchbrechenden macht der liebe, ähnlich wie die magische anziehungskraft zwischen George Sand's Consuelo und dem jungen grafen von Rudolstadt (*Consuelo* 1842). Dieser hat halluzinationen, die jedoch nicht als krankhaft, sondern als eine folge seiner herzensvereinsamung hingestellt werden, während die anscheinende geistige unzurechnungsfähigkeit seines freundes und dieners Zdenko in wahrheit der tiefsinn des weisen ist. Bei George Eliot ist Latiner's anormaler geisteszustand das ergebnis einer erkrankung. Er besitzt einen übernatürlichen einblick in die gefühle und gedanken seiner umgebung und in die künftigen geschehnisse. Die gabe wird ihm zum fluche, denn er vermag das übel, das er voraussieht, nicht abzuwenden und leidet unter der unfreiwilligen teilnahme an den grausamen, gemeinen oder kleinlichen bestrebungen, die er in der brust seiner mitmenschen keimen und reifen sieht. Jedes schreckliche ereignis hat er lange vorher im geiste erlebt, so dass das tatsächliche geschehnis für ihn nur wie die erinnerung an alt-

---

[1]) Vgl. vorrede zur ausgabe von 1853.

[2]) *Life of Dickens*, IV 220.

vertraute qual ist. Es ist leicht möglich, dass die dichterin, ausgestattet mit hypersensitiven nerven und einer übertriebenen fähigkeit, sich im vorhinein zu ängstigen, ein leiden, das ihr selbst nur zu bekannt war, ins übernatürliche vergrössert, poetisch zu objektivieren suchte. Der schwerpunkt ihrer erzählung liegt in der absicht, zu zeigen, wie entsetzlich das los des menschen sich gestaltet, dessen natur den einfachen menschlichen verhältnissen nicht angepasst ist. (*Lifted Veil*, Tauchn. s. 36.) Die idee, die die novelle verkörpert, sollte deutlich durch das motto zu verstehen gegeben werden:

Give me no light great Heaven, but such as turns
To energy of human fellowship;
No powers beyond the growing heritage
That makes completer manhood.

Und wegen dieser darin ausgedrückten idee war ihr *The lifted Veil* lieb, der im übrigen nicht auf der höhe ihrer andern arbeiten steht (brief an Blackwood, Febr. 1873). Sie war eine gegnerin des spiritismus, der sie entweder »erniedrigende geistesschwäche bei der schätzung des sinnfälligen oder freche betrügerei« dünkte. Ja, sie erblickte fast eine »irreligiosität darin, die aufmerksamkeit von den sichern methoden für das studium des offenen geheimnisses der natur ab- und angeblichen offenbarungen zuzulenken, die durch niedrige abenteurer und ihre handgreiflichen prellereien so verunglimpft und hoffnungslos in die ganze zweifelhaftigkeit individueller zeugenaussagen verwickelt sind« [1]). Diese entschieden ablehnende haltung gegen das spiritistische springt uns aus *The lifted Veil* nicht unmittelbar entgegen. George Eliot steht dem ungewohnten thema wie in scheuer unfreiheit gegenüber, die erlösende kraft des humors, durch die sie sich allein über ihren gegenstand hätte erheben können, bleibt vollkommen aus, und sie verliert gewissermassen den boden unter den füssen in dem augenblicke, da sie ihr ureigenstes gebiet, die reale welt, verlässt und sich in jene sphäre des unberechenbaren und phantastischen begibt, in der der mensch über sein tun und lassen keine rechenschaft mehr geben und für sein schicksal nicht mehr verantwortlich gemacht werden kann.

---

[1]) Brief an Mrs. Beecher-Stowe, Juli 1869.

X.

Das eingehen auf eine ihr fremde richtung in *The lifted Veil* ist wieder ein beweis ihres offenen blickes für die universalität der natur. Dies ist recht eigentlich das merkmal von George Eliot's künstlerischer persönlichkeit und bewahrt auch ihren humor vor der dräuendsten aller gefahren, der nur die wenigsten seiner vertreter entgehen: vor der karikatur. Weil sie immer die ganze natur des menschen in all ihren ungleichheiten und gegensätzen im auge behält und die fähigkeit hat, sie bis zum letzten rest in ihren innersten tiefen sozusagen auszuschöpfen, verfällt sie nicht der einseitigkeit, eine einzige eigenschaft auf kosten der andern so in den vordergrund zu stellen, als wäre die ganze figur nur um dieser einen eigenschaft willen da, wie dies so häufig bei Dickens der fall ist. In einem nur darum tadelnswerten aufsatze, weil er ein jahr nach dem tode des bei lebzeiten uneingeschränkt bewunderten dichters erschien, behauptete George Henry Lewis nicht mit unrecht, Pecksniff, Micawber, the Marchioness seien nur masken; keine charaktere, sondern nur personifizierte eigentümlichkeiten, karikaturen und verzerrungen der menschlichen natur. Er verglich sie mit hölzernem kinderspielzeuge, das auf rädern laufe, meinte, dass nur die lebendigkeit ihrer darstellung es über die reflexion des lebens davontrage, und wollte Dickens im grossen und ganzen nicht humor, sondern nur scherz zugestehen [1]). Man wird dies gelten lassen im hinblick auf jene kleinlichen mittel, auf unsre lachmuskeln zu wirken, als da sind: fort und fort wiederkehrende redensarten oder äusserliche unarten oder an sich unwesentliche schrullen, die bei Dickens oft in geschmackloser weise zu tode gehetzt werden. Doch darf man nicht ausser acht lassen, dass die grenzlinie zwischen posse und humor jenseits des kanals nicht vollkommen mit der uns geläufigen zusammenfällt. Man verträgt dort grellere töne, derbere farben. Gestalten, die uns grotesk erscheinen, werden von englischen kritikern als meisterwerke des humors gepriesen. Mrs. Gamp *(Chuzzlewit)* nennt Forster die glücklichste schöpfung humoristischer kunst in sämtlichen werken von Dickens, und Micawber *(Copperfield)* die krone englischer fröhlichkeit. Vieles, was uns burlesk

---

[1]) *Dickens in Relation to Criticism. Fortnightly Rev.*, February 1872.

scheint, wurde von dem grossen publikum in England, einfach als eine äusserung jenes köstlichen spieltriebes empfunden, der in Dickens zu einem schier unerschöpflichen quell harmlosen ergötzens wird. So konnte es nicht fehlen, dass sein vorbild und sein erfolg auch einmal auf George Eliot wirkten. Die Dodsons im *Mill on the Floss* haben eine entschiedene familienähnlichkeit mit Dickens'schen gestalten und dürften unter ihrem einflusse entstanden sein. Die drei ehepaare Deane, Glegg und Pullet verletzen trotz vieler fein beobachteten einzelzüge, die den verschieden abgestuften familiencharakter ergötzlich zur anschauung bringen, doch die bescheidene zurückhaltung der natur, über die George Eliot sonst nie hinausgeht. Ihre lächerlichkeit und beschränktheit überwuchert in aufdringlicher weise die ganzen gestalten werden schliesslich zu personifikationen schrullenhaften eigendünkels und tränenreicher eigenliebe, ohne dass die übertreibung durch den unmittelbaren erzieherischen zweck entschuldigt würde, wie bei Dickens, der, ein praktisches ziel vor augen, stark aufträgt, um licht und schatten recht eindringlich in die augen fallen zu lassen. Indessen haben viele von George Eliot's englischen kritikern gerade die onkel und tanten im *Mill on the Floss* als kabinettstücke humoristischer porträtkunst gepriesen. Der deutsche leser dürfte ihnen die in fein abwägendem humor mit unscheinbaren farben aber in lebenswahrer rundung gezeichnete gestalt des hausierers Bob Jakin vorziehen, dieses grundehrlichen jungen, dem es doch einen hauptspass macht, die feilschenden weiber ein wenig übers ohr zu hauen, dieses treuergebenen dieners der herabgekommenen herrenkinder, denen er so gern aufhilft, ohne doch dabei den eignen vorteil ganz aus dem auge zu verlieren.

Im grossen und ganzen bekundet George Eliot gerade in ihrem humor ihre hochstehende persönlichkeit, die gelernt hat, ihre fülle zu beherrschen, jedes übermass zu meiden, jede willkür zu verschmähen. Wie ihr humor dem innern reichtum ihrer natur entquillt, so ist er auch aus ihren werken nicht als ein äusserliches moment der darstellung auszuscheiden, sondern bildet einen unzertrennlichen bestandteil ihrer charaktere und situationen. Er ist nicht querköpfig, fessellos, sprunghaft wie der humor Jean Paul's oder Sterne's, nicht phantastisch, satirisch, zynisch wie der humor Swift's; er entspringt als unscheinbare pflanze einem nicht überfetten aber gesunden boden

und entfaltet im warmen sonnenscheine inniger menschenliebe eine blüte, die vielleicht nicht durch farbenpracht blenden oder durch üppigen wohlgeruch betäuben, aber in ihrer schlichten schönheit auge und sinn erfreuen, erquicken und sich in vieler hinsicht auch heilkräftig erweisen wird.

Wien. Helene Richter.

THE *N* IN *NIGHTINGALE.*

Professor Jespersen has recently in this periodical (vol. 31, p. 239 seqq.) investigated the origin of this "intrusive nasal" in *nightingale* and similar cases. "Rejecting on good grounds, the suggestion offered in an *obiter dictum* of Dr. Sweet's (which, possibly, that distinguished scholar might not now care to defend), that *niȝte-* became *niȝtin-* through association with *evening*" — says Dr. Henry Bradley in a short paper on the same subject (Modern Philology, I 203) — "(Jespersen) points out that the phenomenon in question has an exact parallel in the forms *Portingale* (for *Portigale,* Portugal), and *Martingale,* and a less close in the well-known and extensive class of words exemplified by *passenger, messenger, harbinger.* The disappointing conclusion of the article is that no explanation is attainable. We can formulate the 'law' that during the ME. period a nasal was regularly" (read: very often) "inserted in tri-syllabic words between a vowel ending the middle syllable and a *g* or *dȝ* beginning the third syllable; but *why* this took place we have, Professor Jespersen seems to think, no means of conjecturing."

Thus far Dr. Bradley who submits an other explanation: Considering that all Jespersen's instances exemplifying the *ŋ*-insertion, end in *-ingale,* Dr. Bradley concludes that this "suspicious" circumstance seems to prove "that we have not here to do with any unexplainable operations of phonetic law, but that the sound-sequence *-ingale,* owing to its familiarity as occurring in the common word *nightingale,* was instinctively substituted for the *-igale* of the less frequent words", and he

hence assumes 1° that the *-igale* of *Portingale, martingale, fardingale* became *(-)ingale* under the associative influence of *nightingale,* — whereas 2° this word would according to Dr. Bradley "be due to similar influence from (an) other word which had the nasal by etymological right", viz. *galingale.* Dr. Bradley, possibly feeling the unlikelihood of this suggestion, adds that "the name of this root was probably in the fourteenth century more frequently on people's lips than *(nightingale)*".

'Probably' considerably weakens this case and I wonder if many will be convinced by this argument. I, for one, continue to feel its inherent unlikelihood. And I beg to think that Dr. Bradley himself will not refuse to be converted to the belief that Prof. Jespersen, when on the look-out for a phonetic cause was undoubtedly on the right track (altho' it must be admitted that he did not attain the aim in view: the real explanation). Dr. Bradley will no doubt concede this at once, if we make it likely that a phonetic influence — not so very "inexplicable" — can have been at work here and one which explains at the same time the *Messenger*-type. For the great objection to Dr. Bradley's theory is precisely that it does not take these other words into consideration, where similar influences have undoubtedly been operating. —

Prof. Jespersen has collected the following English cases of "Intrusive *n*": *messenger, harbinger, passenger, porringer, wharfinger, scavenger, arminger, murenger, cottinger, partinger, pollenger, popinjay* [possibly: St. Leger, pron. *silindʒə* and Birmingham, popularly pron.: *bə:mindʒəm*]. I leave the Dutch parallels which he quotes out of consideration here as they will have to be treated separately in a paper which will be found in the May number of the Dutch periodical Taal en Letteren. These cases bear a slightly different aspect from the English ones by the existence of a dissyllabic type, whereas all the English ones are trisyllabic, — one or possibly two of my new cases may be deemed "quadrisyllabic", but this will be found not to be to the point here[1]).

[1]) Just now, Dr. Bernhard Grüning's Strassburger dissertation: *Schwund und Zusatz von Konsonanten in den neuenglischen Dialekten*, has come to hand. He brings no new material, nor any attempt at explanation, but mentions on p. 64 similar cases »in einsilbigen wörtern«. I cannot now

Add Mod.E. *milintary* (? pron. *milint'ry*), cf. Engl. Stud. 12, 210; *palentine*, cf. M. of Venice I 2, 44 and 57; *skelinton* (also: skelington, by a secondary development which we have nothing to do with here), — see Baumann, Londinismen p. XCI; *solentary*, Pegge *apud* Baumann l. l. p. XCIV.

ME. *Mammentrie*, Grosseteste's Chasteau d'Amour, Anglia 14, p. 429, l. 79 (in l. 77 the form *Mametrie* occurs), and Bradley-Strattmann quotes *Maumentri* from the Alexander[1]).

þolenden, Peterborough Chronicle ed. Plummer p. 265, which is of course not to be looked upon as a clerical error, as Dr. Würzner (Anglia VIII, beiblatt p. 21) calls it.

OE. *halantunge*. — In Haupt's Glosses 403[b] I find[2]) the following gloss: optabilem (gl. i. desiderabilem) luflice ⁊ vynsume ⁊ *halantunge*. As the latin context runs: et supplex Ecclesiae vernaculus optabilem perpetuae prosperitatis salutem, it is more than likely that *halantunge* is the gloss to *salutem* in which case it evidently stands for *halettung* and presents the solitary Old English instance of the operation of our "law", — but who shall say how many instances have been 'edited away'? Was not *þolenden* a "misprint" too?

We can now proceed to an investigation which, if satisfactory, will have to account for *all* the instances quoted.

We notice first of all that in each case the "new" form reproduces the "old" one with the addition of the *n*-symbol, which in each case again represents a nasal sound. Let us now not content ourselves with asking whence that *n* or the *ŋ* comes but go to the bottom of the question and try to account for the n a s a l - q u a l i t y of the "inserted" sound.

---

verify these forms. They fall at any rate outside the pale of this investigation as I only deal with the origin of the nasal in non-stressed syllables.

[1]) See many other instances of the form *Maumentrie* in Mätzner. If *Mawment (ib.)* is really to be explained, as Mätzner does, as developped out of *Mawmet* (= Muhamed) »mit eingeschobenem *n, ne*« this would constitute the only instance in English, so far as I can see, of a new "type", the dissyllabic one and precisely the inverse of the Dutch *komfóor* (see *Taal en Letteren* as quoted) where the stress is on the second syllable. But *Mawment* (h e n c e *Mawmen*, according to Mätzner) may be a subtraction-form, as Jespersen would call it, of *Mawmentrie*.

[2]) I cannot at present verify the following note and look up Napier's glosses, I have no doubt however that my conclusion will be found substantially correct.

We notice moreover, and this is a very important point, that in each and every case the syllable is unstressed and comes immediately after (in some Dutch cases, the dissyllabic-type: before) a strong-stressed one. In other words we have to enquire why this unstressed vowel gets nasalised?

And here truly, poser la question, c'est la résoudre; for, which are the physiological conditions under which a non-stressed syllable is produced? Without going into any unnecessary detail, we may say that they may fitly be characterised by "laxity of articulation" and one organ of speech with which we have to deal here is precisely the uvula whose position is the key to the whole difficulty. Now, it requires a comparatively strong tension of that organ to be laid entirely against the back-wall of the oral cavity, so as to fully cut off the nasal one, i. e. to produce a quite "pure" vowel. The slightest relaxation is enough to produce a slight nasality. It will be clear then that vowels in non-stressed syllables are apt to become slightly nasalised, — it will at the same time be just as clear — and this is very important in order to meet an apparently formidable objection presently — that there is no reason whatsoever to assume that a non-stressed word *must* become nasalised.

The result of our investigation thus far comes to this: we know, we see how in all our cases the non-stressed, neutral vowel could (not: must) have become nasalised. It only remains then to account for the change of this nasal vowel into two (in the case of the Dutch examples: three) different "nasal consonants".

And here too the explanation i. e. the physiological account of what happens in such a case is extremely simple. Take the case *messenger* first. At a certain moment, after the *s*-position has been abandoned for that of the neutral *ə*-vowel, the uvula owing to lax articulation has not been maintained in the position (pressed close against the back-wall) which it occupied for the *s*-articulation and which it will again have to occupy for the *d*-position (*d* being the first sound of the ending *-ger,* = *dʒə*). During the exceedingly short time of the *ə*-articulation, the organs of speech are already "preparing" the *d*-stop, for which the tongue will stop up the air-passage against the gums, whereas the uvula closes up the

nasal cavity. If this double closing up of the two passages in question is done at exactly the same time, the result will be *mɛ̄sədʒə̄* (or *mɛ̄sə̄dʒə̄* for the matter of that) but if the uvula lags but an infinitesimally short moment behind, the result will be the gum-closing and at the same time nasal-resonance i. e. the *n*-articulation. And thus mutatis mutandis the *ŋ*-articulation is merely the result of the *g*-passage being closed (for *-gale* as in *nihtəgal*) whilst the nasal cavity had not yet been closed.

This explanation has the advantage of applying to all the instances known; it helps us with those mentioned supra: it explains the third Dutch category *pampier* for *papier* etc. as also the only two Welsh cases that have come to my notice *vyncar* = meus carus and *vyndevo* = meus deus, which Ellis quotes in his Early English Pronunciation III, p. 757; they stand for *vy-car* and *vy-devo* respectively.

The nasal quality of the neutral vowel has of course been observed before — see e. g. Jespersen in his *Fonetik* pp. 262 and 464; only not the important bearing it has on the present question. The great point to be held in view is however that this nasality is not an inherent quality of every non-stressed vowel, i. e. that we cannot expect the same consequence to become visible ("hearable"!) in every case where a non-stressed vowel comes immediately after a strong stressed one and before a *d*- or a *g*-articulation. "So far as I know, we do not find an unetymological *n* before *g* in any other word of the same rhythm, such as *herigaut, pedigree, verdegrece*", says Dr. Bradley. This is perfectly true, — we even have at least one case in English where the very opposite development has taken place, viz. *raketege* which (see Bradley-Strattmann *in v.*) stands for *rakentege* OE. *racenteag*. But one has only to re-read the above remarks, to see that (and why) this does not constitute an objection to the explanation offered here, — this would only be the case if the non-stressed vowel was always nasal.

One might perhaps at first sight be tempted to support this development by the whole range of analoga exemplified by the change of French *entité [ãtite]* to English *entity*, French *quantité [kãtite]* to English *quantity*, etc. etc. Without going into detail here — my paper is already sufficiently

long — I would add that this is by no means sure (the different stress is no objection, the English words must at an early time have been stressed as in French) for the written form may and no doubt will have greatly influenced the modern spoken forms.

In conclusion I wish to state that the object of this paper was to show that phonetic "laws" alone are sufficient to explain the present form of "Nightingale", — it would be presumptuous to say that this development cannot have been helped on by the influence of other words.

University of Ghent, February 28, 1904.

H. Logeman.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHE.

Otto Will, *Die tauglichkeit und die aussichten der englischen sprache als weltsprache vom standpunkte der sprachwissenschaft und sprachstatistik.* (Breslauer dissertation 1903.)

In einer einleitung wird der gedanke einer die bestehenden sprachen ersetzenden und beseitigenden sprache abgewiesen, so dass unter weltsprache eine sprache verstanden wird, »welche für den verkehr der völker untereinander als allgemeines mittel der verständigung dient«. Dann werden der reihe nach die wichtigsten versuche, eine künstliche sprache zu bilden, genannt, ohne dass der verf. indes auf ihre eigenart oder auf eine würdigung derselben eingeht[1]). Er glaubt nämlich nicht an die möglichkeit, dass jemals eine künstliche sprache den verkehr der völker untereinander vermitteln könnte. Gründe für diese überzeugung gibt er nicht; er führt die entgegengesetzte annahme von M. Bréal an, sagt jedoch nur: »Ich glaube aber nicht, dass andre gelehrten seine meinung teilen.« Also weiss er nicht, dass H. Schuchardt (*Auf anlass des volapüks,* Berlin 1888), A. J. Ellis, L. Clédat und, wenn ich mich nicht irre, auch A. H. Sayce sich zugunsten einer künstlichen sprache ausgesprochen haben. Der verf. hat vielleicht diesen gelehrten gegenüber recht; jedenfalls sollte aber derjenige, der über das weltsprachenproblem ein ganzes buch schreiben will, etwas näher auf die lösung, die vielen leuten als die endgültige gilt, eingehen. Wenn er ferner die verschiedenen sprachen,

[1]) S. jetzt L. Conturat et L. Lean, *Histoire de la langue universelle.* Paris 1903.

die tatsächlich als eine art von internationalen gemeinsprachen geltung gehabt haben, aufzählt (Assyr., Griech., Arab., Lat., Franz.), dann vergisst er zu sehr, dass die welt nicht mit der europäisch-mittelländischen welt identisch ist: Chinesisch, Malayisch, Portugiesisch-Kreolisch, Haussa, Hindostani, Chinook hätten vielleicht ebensowohl genannt werden sollen.

In den beiden folgenden abschnitten gibt der verf. dann viele dankenswerte mitteilungen über die geographische und numerische verbreitung der modernen sprachen (dh. Engl., Deutsch, russisch, franz., span., ital.). Besonders zu loben ist die sehr anschauliche graphische darstellung der ausbreitung der sprachen von 1500—1902, die dem buche beigegeben ist. Die meisten werden wohl darin mit erstaunen die gewaltig emporschwingende kurve betrachten, die die zunahme der russischen sprache bezeichnet: 1500 3 millionen, 1700 10 millionen, 1800 etwa 30 millionen und jetzt 84 millionen! Damit vergleiche man die entsprechenden zahlen fürs Deutsche (10 m. — 10 m. — 30 m. — 75 m.) und fürs Englische (4 m. — $8^1/_2$ m. — 22 m. — 123 m.). Jedenfalls darf man aber nicht vergessen, dass diese zahlen nicht absolut zuverlässig sind, namentlich für die ältern perioden. Und auch jetzt noch dürften zb. im russischen reiche viele offiziell als Russischsprechende ausgeführt sein, die eine ganz andre sprache als muttersprache haben.

Den keltischen sprachen ist der verf. sehr wenig günstig gesinnt; nach ss. 13—14 hätte das Englische das Keltische ganz und gar verdrängt und wäre Irland jetzt völlig anglisiert, — was doch entschieden unwahr ist und auch an andern stellen des buches geleugnet wird; nach s. 30 sprächen (1901) von den 41 m. bewohnern Englands, Schottlands und Irlands 2 °/o Gälisch und 1,2 °/o Irisch, dh. zusammen rund 1 300 000; aber wie viele sprechen Kymrisch (Welsh)? S. 57 f. finden wir noch andre zahlen; daselbst werden die keltischen sprachen wunderbarerweise unter den »englischen dialekten und differenzierungen des Englischen« untergebracht. Wie überall, wo nationalitätsbewegungen einander gegenüberstehen, ist es ausserordentlich schwierig, die tatsächlichen verhältnisse herauszubekommen; in Irland war es früher so, dass leute, die eigentlich nur das Irische beherrschten, sich als Englischsprechende ausgaben; in den jüngsten jahren eher umgekehrt. Auch die jahresberichte der irischen liga (Connradh

na Gaedhilge) geben keine aufschlüsse über die verbreitung des Irischen als muttersprache [1]).

Welches sind die ursachen, die die ausbreitung einer sprache begünstigen bezw. hemmen? Der verf. hat sicher nicht unrecht, wenn er sagt (vgl. seine these 1), dass dabei nicht so sehr die eigenschaften der sprache selbst [2]) als vielmehr die politische und kulturelle überlegenheit des betreffenden volkes in frage kommt; er hat auch in seinem buche verschiedenes derartige besprochen, und wir können noch mehr von einem vierten kapitel, das einer spätern veröffentlichung vorbehalten bleibt, erwarten. Indessen ist seine formulierung doch weder ganz erschöpfend noch völlig zutreffend, wie ich hoffentlich später gelegenheit haben werde des nähern auszuführen.

Der dritte »sprachwissenschaftliche« teil des buches hat mich besonders interessiert, weil derselbe viele berührungspunkte mit dem hat, was ich teils in *Progress in Language*, teils in einer hoffentlich binnen jahresfrist erscheinenden allgemeinen charakteristik der englischen sprache in ihrer historischen entwicklung *(Growth and Structure of the English Language)* geschrieben habe. Will gibt eine vergleichende würdigung der hauptsprachen, die sehr lesenswert ist und durchgehend als richtig gelten muss; wohltuend ist namentlich die unparteiische weise, in welcher er die mängel seiner eignen muttersprache hervorhebt. Als vielbenutzte vorgänger hat er dabei Münch's schöne charakteristik der englischen sprache sowie eine mir nicht zugängliche programmabhandlung Röhl's gehabt; auf einen viel ältern und dennoch in vielen hinsichten tiefergehenden vorgänger möchte ich ihn hier aufmerksam machen: D. Jenisch, *Philosophisch-kritische vergleichung und würdigung von 14 sprachen Europens* (Berlin 1796).

Ich habe mir in diesem abschnitt eine anzahl von versehen u. dgl. notiert, die bisweilen darauf deuten, dass der verf. sich in die betreffenden sprachen nicht hinlänglich eingelebt hat; einige sind jedoch recht geringfügig. S. 42: *leb'n* usw. sind doch nicht einsilbig. — S. 43: Die anzahl der keltischen lehnwörter ist sehr unbeträchtlich. — S. 46: *thankfulness* und *gratitude;* das

---

[1]) C. D. Buck, *The Linguistic Conditions of Chicago* (Univ. of Chicago 1903) p. 16 gibt für Amerika 1/4 million Irischredende an, "which is more than a third of the number in Ireland".

[2]) Wie er doch selbst s. 52 nach Schröer glaubt.

umgekehrte von dem, was der verf. sagt, ist vielmehr das richtige. Was ebenda über die leichte erlernbarkeit des Englischen wegen der germanischen und romanischen synonyme gesagt wird, gilt doch nicht für den Chinesen oder Bulgaren, der Englisch als weltsprache benutzen will. — S. 49: Ob die langen deutschen zusammensetzungen wirklich so viel kopfzerbrechen bereiten, möchte ich bezweifeln; jedenfalls ist es doch schwieriger, ganz neue wortstämme zu lernen; man vergleiche etwa deutsch *undurchsichtig* mit englischem *opaque*, *kehlkopfentzündung* mit *laryngitis* usw.; bei den letztern hilft eben kein kopfzerbrechen, um die wörter zu begreifen! Ebd. *velo* ist französisch *(vélo)*, nicht englisch; der Engländer sagt *bike*. — S. 52: Das Englische soll schwierig für das ohr sein, weil jedes einzelne individuum eine von andern etwas abweichende aussprache hat. Dieses gilt doch in gewissem umfange von jeder sprache, fürs Englische jedenfalls weit minder als zb. fürs Deutsche — S. 54: *floor* hat nicht denselben vokal wie *coat*; frz. *q* wird in (isoliertem) *cinq* gesprochen. — S. 57 spricht verf. in demselben atemzuge von der französischen wortbetonung (dh. druck) und von den drei akzentzeichen des grave, aigu und circonflexe! — S. 59 sieht es aus, als ob das Griechische keinen artikel hätte. Auch geht es nicht gut an, zu sagen, dass der unbestimmte artikel im Englischen *a, an,* in einigen fällen *one* heisst. — S. 67 (und 69, 96) wird der unbezeichnete dativ im Englischen ein nachteil der sprache genannt; warum? — S. 70 werden *much, many, little, few, this, these* und *that, those* als die einzigen adj. mit formalem unterschied zwischen sing. und plur. angegeben; diese wörter können aber nicht in eine reihe gestellt werden; vgl. einerseits *many a king* und anderseits *little children*. — Ebd. in *à mon cher ami* und *to my dear friend* haben wir doch keine flexions e n d u n g e n. — S. 84: Es ist nicht richtig, dass d i e slawischen sprachen [also alle slawischen sprachen] für die anrede [dh. die höfliche] die 3. person sing. gebrauchen. — S. 76: *his* und *its* haben doch keine besondern unverbundenen formen. — S. 78: *toutes les villes* soll sowohl 'alle städte' als 'die ganzen städte' bedeuten; letzteres (= les villes entières) existiert wohl aber nur auf dem papier oder in der phantasie des verf. Dagegen ist es jedoch nicht richtig, den unterschied zwischen engl. *some* und *any* als für praktische zwecke ganz unnütz zu bezeichnen. In meiner schulgrammatik habe ich ua. die beispiele: *Some doctors will say anything to please their patients*, und *Any*

doctor will say something to please his patients. Ist es nicht doch recht nützlich, so feine unterschiede machen zu können? — S. 79: *Threehundred* (sic) *four and sixty thousand* ist mir mit dieser wortstellung ganz unbekannt. — S. 80: Die unterscheidung von *on* auf die frage: wo? und *upon* auf die frage: wohin? gehört auch nicht der wirklichkeit an. — S. 86: *is gone, is come* ist in der jetzigen sprache kein perfektum, sondern präsens, verschieden von dem wahren perf. *has gone, has come.* — S. 87 steht oben: »Der verlust des konjunktivs ist zweifelsohne ein mangel der englischen sprache,« aber unten: »schliesslich vermag das Französische mit dieser grossen menge von regeln und formen auch nicht mehr zu erreichen als das Englische mit seinen geringen und einfachen mitteln.« Von diesen beiden sich widersprechenden sätzen ist der zweite der wahrheit am nächsten; das allmähliche zurückdrängen des idg. »konjunktivs« mit seinen launenhaften formen und anwendungen muss als ein entschiedener fortschritt betrachtet werden: denn hierum, und nicht um die beseitigung eines »idealen« konjunktivs, dreht es sich ja; vgl. meine analogen bemerkungen, *Progress* p. 106. — S. 89 hätte erwähnt werden sollen, dass das gesprochene Französisch die regeln über die übereinstimmung der partizipien bedeutend vereinfacht hat. — Ebd. unten: ich bezweifle sehr, dass die freien passivkonstruktionen im Englischen (*the lad was spoken highly of* usw.) »leicht zu unklarheiten führen«; und dass sie »logisch ungenau« wären, kommt mir vor wie ein überrest alter sprachauffassung. — S. 90: Ist *I wonder no rain falling* wirklich Englisch? — S. 92: die anwendung von *do* in fragesätzen ist nicht vorderhand als ganz unnötig zu bezeichnen; sie hat ihre berechtigung in der dadurch erzielten ausgleichung zweier wortstellungsprinzipien (vgl. *Progress* p. 93). — S. 94: Ein satz (von Münch), der doch eigentlich unter die vorzüge der englischen sprache gehören sollte, steht unter den mängeln. Die folgende zusammenfassende würdigung der verschiedenen sprachen scheint mir gegen das Französische und Deutsche ziemlich ungerecht, wenn ich auch mit dem hauptergebnis, das Englische sei diesen sprachen vorzuziehen, einverstanden bin. Das Russische kommt aber (s. 96) mit nur acht zeilen zu schlecht davon; nicht einmal die doch ziemlich phonetische schreibung — man ist in Europa ja in dieser hinsicht nicht verwöhnt! — und die schöne, reichhaltige und verhältnismässig regelmässige wortbildung finden erwähnung.

Ich habe ziemlich viel auszusetzen gehabt; das hängt aber eben damit zusammen, dass der gegenstand wichtiger und interessanter ist als derjenige der meisten inauguraldissertationen; eine vollständig befriedigende behandlung desselben wäre nur unter voraussetzung ungemeiner sprachlicher und andrer kenntnisse und einer wahren philosophischen denkart möglich gewesen. Es gereicht dem jungen verf. sehr zu ehren, dass er doch so viel geleistet hat!

Nachschrift. Unmittelbar nach der absendung des manuskripts erhalte ich von H. Schuchardt einen sonderabdruck seines interessanten »Berichtes [an die kaiserliche akademie der wissenschaften] über die auf schaffung einer künstlichen internationalen hilfssprache gerichtete bewegung« (Wien 1904), auf den ich nachträglich aufmerksam mache

Gentofte (København), Januar 1904.

Otto Jespersen.

A New English Dictionary on Historical Principles. Founded mainly on the Materials collected by the Philological Society. Edited by Dr. James A. H. Murray with the assistance of many scholars and men of science. Oxford, Clarendon Press. Vol. III. *D.* By J. A. H. Murray. *E.* By Henry Bradley. 740 u. 488 ss. 1897. — Vol. IV. *F and G.* By Henry Bradley. 628 u. 532 ss. 1901. — Vol. V. *H—K.* By J. A. H. Murray. 516 u. 758 ss. 1901. — Vol. VI. (*L—N.*) By Henry Bradley. *L.* 1901—1903. 528 ss. — Vol. VII. (*O—P.*) By J. A. Murray. *O—Outing.* 1902—1903. 256 ss.[1]). — Vol. VIII. (*Q—S.*) By W. A. Craigie. *Q. R—Reactive.* 1902—1903. 192 ss.

Als wir in diesen blättern das letzte mal über den fortgang des grossen englischen wörterbuches berichteten, im Januar 1896, bd. XXIII, s. 171—183, lagen vol. I, II, *A—B, C* fertig vor, von vol. III nur *D—Diffluency* (1. Januar 1896) und *E*, von vol. IV nur *F—Field* (Oktober 1895); das waren an text alles zusammen 3572 seiten, ausgegeben seit November 1883 bez. anfang 1884 bis Januar 1896, also innerhalb etwa 12 jahren. Nun liegen in den obenangeführten bänden und heften weitere

---

[1]) Inzwischen anfang Januar 1904 erschienen: *Outjet—Ozyat.*

3614 seiten text vor, ausgegeben innerhalb etwa 7 jahren, also beinahe doppelt so viel in der entsprechenden zeit; das nächste heft, das am 1. Januar 1904 erscheinen soll, wird *O* beschliessen [1]); die gesamtsumme der behandelten wörter in den vollständigen buchstaben *A, B, C, E* beträgt 72 534, die in dem, was seither weiter bis jetzt erschienen, 99 752, also zusammen 172 286 wörter. Seit vol. VIII ist zu Murray und Bradley noch ein dritter selbständiger herausgeber in der person W. A. Craigie's gewonnen, und die anschaffungsmöglichkeit geschäftlich in ganz ungewöhnlicher weise erleichtert worden; es liegen also schon fertig vor *A—L* [2]), *Q*, und Murray beendigt nächstens *P*, Craigie steckt tief im *R*. und Bradley dürfte mit *M* und *N* bald aufräumen. Wir sehen also: es geht ganz energisch vorwärts, und die aussicht, die fertigstellung des monumentalen werkes zu erleben, wird für viele mitlebende recht erfreulich nahegerückt. Es muss auch jeden menschlich mit besonderer freude erfüllen, dass der hochverdiente erste herausgeber Murray, der den besten teil seiner lebensarbeit diesem grossen nationalen werke gewidmet und nun schon in vorgerückterm alter steht, jetzt wohl hoffen darf, auch selbst den abschluss zu erleben, und mit dieser hoffnung soll an dieser stelle auch jenes hervorragendsten förderers und helfers gedacht werden, ohne dessen alles belebenden, unbesieglichen idealismus das New English Dictionary vielleicht gar nicht zustande gekommen wäre, unsres ehrwürdigen und doch gottlob so jugendfrischen Furnivall. Doch wir wollen und sollen nicht das hauptgewicht auf die möglichst baldige fertigstellung legen; die hauptfreude ist die arbeit selbst, und zu dieser dürfen wir alle uns glück wünschen, unbekümmert um das, was der morgige tag bringen mag!

Über charakter, anlage und bedeutung dieses englischen nationalschatzes ist genügend geschrieben worden; es erscheint nicht angemessen, all dies hier zu wiederholen. Ebensowenig hätte es sinn, hier, nachdem die einzelnen hefte erschienen sind, diese oder jene kleinen nachträge, einwände, besserungsvorschläge vorzutragen, zu denen das werk doch jedem, der sich ernstlich mit englischer sprache beschäftigt, ununterbrochen anregung geben muss.

---

[1]) S. s. 260 anm.

[2]) Dazu nun noch *O*.

Wenn man zb. unter dem partizip *done* in der bedeutung 'kind of' die belege aus Layamon 13 802 axede hu heo weoren *idon*, 13 910 þat is a godd wel *idon* hinzuwünschte, zu *fallen* komposita wie *crestfallen, tradefallen*, zu *fee simple* (erst seit 1463 belegt) die stelle aus Chaucer C. T. Prol. 319 Al was *fee symple* to hym in effect, unter *force* die mittelenglische phrase *to make na force* (s. Mätzner, Wtb. II, 160), unter *genteel* die unter conversation 10 in einem belege aus 1845 vertretene *genteel-comedy*, *inower* (latein. insuper) aus dem Surtees Psalter VIII 22, zu *irad* aus Layamon 610 *iradmon* u. dgl. m., so ist mit derartigen kleinen zusätzen oder wünschen weder viel gesagt noch viel geholfen, denn sie haben für den weitergang des werkes keinerlei wert. Wenn das New English Dictionary in etwa 10 jahren fertig ist, dann wird nach menschlicher voraussicht wohl kaum weniger als ein halbes jahrhundert vorübergehen, ehe man auf grund der bei der Clarendon Press hinterlegten materialien und all der inzwischen erschienenen forschungen und sammlungen an eine neuausgabe oder an ein noch grösser angelegtes englisches wörterbuch schreiten dürfte; zusätze und berichtigungen u. dgl. zu dem jetzt erscheinenden werke, nachdem die einzelnen hefte gedruckt sind, kommen diesem also naturgemäss nicht mehr zugute; sie sollten vielmehr in einem zentralorgan für englische lexikographie, wenn es ein solches gäbe, gesammelt werden. Für das gegenwärtig erscheinende werk oder vielmehr die noch ausstehenden teile desselben können daher nur allgemeinere wünsche in betracht kommen, von denen einige hier folgen mögen.

Das New English Dictionary will ja nicht nur das heute lebende oder in der neuenglischen literatur vertretene sprachgut deskriptiv und historisch darstellen, sondern auch das Mittelenglische in all seinen formen und zeugnissen; ja, es wurde der plan so weit gesteckt, dass mit hilfe des wörterbuchs jede mittelenglische handschrift sprachlich erläutert werden könnte; dies wäre gewiss eine ebenso wünschenswerte als schwierige aufgabe, zu deren lösung verschiedene wege eingeschlagen werden könnten. Das nächstliegende wäre da wohl, die schon vorhandenen sammlungen, spezialglossare, wie sie namentlich die publikationen der Early English Text Society und zahlreiche textausgaben besonders des deutschen büchermarktes bieten, heranzuziehen und kritisch zu verwerten. Ob in der hinsicht in zukunft nicht noch

etwas mehr geschehen könnte? Hätte zb. aus dem Old English Miscellany s. 28, z. 7 v. u. die form *has* aus den Old Kentish Sermons, die sich im glossar zu der ausgabe bequem verzeichnet findet, nicht unter *he* oder sonstwo berücksichtigung finden können?[1]) Oder aus demselben bande der Early English Text Society s. 94, v. 53 aus dem Luveron das merkwürdige *a lunde* (im reime mit *ifunde*), das das glossar etwas kühn folgendermassen deutet: "*Lunde*, s. 'alunde' = *ellend*, *elland*, foreign, distant". Ich muss gestehen: ich weiss mir keine andre deutung als = *a land*, finde aber im New English Dictionary unter *land* keine *u*-form angeführt, wohl aber eine solche im English Dialect Dictionary aus dem East Riding of Yorkshire. Die im Old English Miscellany angeführten 'alunde, *ellend*, *elland*' finden sich freilich nicht im New English Dictionary; sollte aber etwa das New English Dictionary diese stelle zu dem unter *lund* angeführten substantiv: disposition, nature, manners stellen, was an der stelle sein bedenkliches hätte, so wäre der beleg doch anzuführen gewesen. Ist *lund* aber wirklich = *land*, so wäre dies hier ein lautgeschichtlich höchst wichtiger beleg.

Besonders reichhaltige vorarbeiten sind von andern seiten dem sprachgebrauche Shakspere's zugewandt worden; freilich, wie bekannt, ist hier wirkliche streng methodische arbeit mit heillosem dilettantismus vielfach durchkreuzt, und wo immer man sich da auf unsicherm boden fühlt, empfindet man es wie eine erlösung, wenn das fragliche wort im New English Dictionary schon erschienen ist. Die bekannte stelle in Hamlet II, 2, 174, in der Hamlet zu Polonius sagt:

you are a fishmonger

wird bei Furness I 145 f. unter anderm durch den hinweis illustriert, dass das wort *fishmonger* eine reihe wenig anständiger nebenbedeutungen gehabt habe; danach soll einerseits bei Jonson Venus sich als 'a fishmonger's daughter' bezeichnen, wozu der herausgeber Gifford die vage bemerkung macht: "this alludes to the prolific nature of fish. The jest, which, such as it is, is not unfrequent in our old dramatists, needs no further illustration," andrerseits soll *fishmonger* nach Malone "a cant term for a wencher" sein, wozu Barnabe Rich's Irish Hubbub: 'Senex fornicator, an

---

[1]) S. darüber O. Diehn, Die pronomina im Frühmittelenglischen (Kieler studien zur engl. phil. 1) p. 53.

old fishmonger' citiert wird. Das New English Dictionary hat von all dem gar nichts, und bei der grossen wichtigkeit, die der für Shakspere's zeit nachweisliche sprachgebrauch für das richtige verständnis jeder einzelnen äusserung Hamlet's hat, möchte man darüber doch möglichst im klaren sein. Das zitat aus Barnabe Rich hätte, wenn geprüft, doch ins New English Dictionary gehört, und wenn es, was ja gar nicht zu verwundern ist, den systematisch vorgehenden lesern für das New English Dictionary entgangen war, so lag es doch in der Furness'schen Hamletausgabe seit 1877 vor.

Elze's buch *Notes on Elizabethan Dramatists* (ich zitiere nach der ausgabe Halle, Niemeyer, 1889) ist ja freilich eine sammlung textkritischer bemerkungen, deren inhalt nicht durchwegs wertvoll ist, es enthält aber dennoch so viel über Shakspere'schen sprachgebrauch, dass es dafür benutzt werden muss. Die verwendung des zahlwortes *four* als unbestimmte zahl hat Elze meines erachtens in seinen Notes s. 227 ff. durch eine fülle von zitaten endgültig erwiesen, was ua. auch für die textkritik, wie man an seinen beispielen sehen kann, recht wichtig ist. Das New English Dictionary hat keine spur davon!

Alexander Schmidt's *Shakespeare-Lexikon* ist doch auch in England als unschätzbares werk anerkannt (und ist kürzlich durch Sarrazin's neuausgabe nur noch wertvoller geworden); es kann daher ohne schaden nicht ungenützt bleiben. Die phrase *to have with* ist bei Schmidt durch zahlreiche belege illustriert, warum nicht im New English Dictionary?

Ein andrer punkt von ganz hervorragender wichtigkeit, der bei der weiterarbeit am New English Dictionary in zukunft eingehenderer berücksichtigung bedarf, ist die darstellung der aussprache. In meiner obenerwähnten letzten besprechung des New English Dictionary in dieser zeitschrift, bd. XXIII, s. 180 f., habe ich betont, wie unzuverlässig die bisherigen angaben in den wörterbüchern sind, und wie wir daher auch hierin erst von dem New English Dictionary zuverlässige belehrung in zahllosen fällen zu erwarten haben. Denn auch über die lautform des englischen sprachschatzes hat ein wörterbuch, das 'on historical principles' aufgebaut ist, nicht etwa dogmatisch eine aussprache, die dem einzelnen bearbeiter die richtige scheint, aufzustellen, sondern gewissenhaft festzustellen, wie wirklich gesprochen wird, welche varianten und in welchem umfange oder gebiete vorhanden und

wie sie etwa zu deuten sind. Ich habe daselbst auf das wort *lapel, lappel* hingewiesen, das damals noch nicht im New English Dictionary erschienen war, finde aber nun zu meiner grossen enttäuschung nicht nur keine belehrung darüber, sondern dogmatisch nur eine und zwar, wie ich konstatieren kann, durchaus nicht allgemein mustergültige form angeführt. Ich möchte da doch ernstlich fragen, ob die geehrten herren herausgeber fachmännische kritiken in deutschen zeitschriften wie die *Englischen Studien* überhaupt lesen? Es liegt hier gewiss nicht der fall vor, dass ein ausländer den Engländern sagt, wie sie Englisch sprechen sollen, sondern was ich sage, beruht ausschliesslich auf englischen quellen, auf positiven, nüchternen tatsachen, die der ausländer beachtet, während der Engländer an ihnen offenbar leicht vorübergeht. Bei *fabric* gibt das New English Dictionary die aussprachen *fæ'brik* und *fēi'brik* an, was noch eine günstige ausnahme ist, da doppelformen im ganzen viel seltener verzeichnet werden, als sie bestehen; doch sind die beiden formen gleichwertig, dh. gleich gebräuchlich? Ein in solchen dingen sehr zuverlässiger gewährsmann, ein mann in den sechzigern sagte mir: "As a child I was taught to say *fēi'brik*, everybody then said *ēi*, now *æ*;" ich habe auch nur *æ* gehört, doch ich möchte genauere bestätigung aus dem New English Dictionary; ist *æ* die aussprache der jüngern, *ēi* die der ältern generation? Zu *July*, das mit der heute gültigen aussprache *dʒulai'* angegeben wird, bemerkt das New English Dictionary: ". . . was accented Ju·ly as late as Dr. Johnson's time;" ich habe diese ältere form *dʒū'lai* auch heute wiederholt und nicht nur dialektisch gehört. Das wort *length* wird nur mit der gewiss heute mustergültigen aussprache *leŋþ* angegeben, doch ist die wichtige aussprache *lenþ* auch heute, namentlich von gebildeten Nordengländern, noch häufig genug zu hören, was gar nicht zu unterschätzen ist; die nordenglisch-schottische form *lenth* ist bekannt, natürlich auch aus den belegen des New English Dictionary zu ersehen, aber nicht zu ersehen ist, wie es mit der geschichte des lautes steht; wir schreiben auch heute noch English mit *e*, trotz des längst gewandelten lautes, schreiben auch *sengreen*, und die wörterbücher lehren, der schreibung entsprechend, *e* statt *i* zu sprechen, und zwar im letzgenannten falle mit unrecht. Wollen wir nun das lautgesetz verfolgen, so müssen wir erst wissen, wie denn wirklich gesprochen wird, und in welchen ge-

bieten. Für *often* genügt die angabe *ǫ̀·f'n* durchaus nicht; sie ist die ältere und jetzt vielleicht gezierte gegenüber der massgebenden *ō'f'n* (oder, wie das New English Dictionary wohl schreiben würde, *ǭ·f'n*), daher das wortspiel mit *orphan;* mancher englische 'correct speaker' wird natürlich behaupten, das sei einer jener 'vulgarismen' Sweet's, aber es handelt sich da eben leider um ein lautgesetz seit anfang des 19. jahrh.! Ausnahmsweise gibt das New English Dictionary bei diesem worte noch etwas mehr und fügt bei: "the pronunciation *ǫ̀·ftĕn*, which is not recognized in the dictionaries, is now frequent in the south of England, and is often used in singing;" doch ist dieser zusatz gewissermassen doppelt unrichtig, denn erstens lautet die form in der *κοινή* wieder *ǭ* und nicht *ǫ̀*, und zwar ebenfalls lautgesetzlich, zweitens ist sie so wenigstens in meinem wörterbuche verzeichnet. (Nebenbei bemerkt, wäre zur geschichtlichen erklärung der entwicklung von *oft, ofte, often* auf die analogie mit me. *selde, selden* hinzuweisen.) Für *Quaff* wird nur aussprache mit *ā* angegeben, doch sind auch *o* und *æ* gebräuchlich. Diese wenigen beispiele mögen genügen, um den wunsch den hochverdienten herausgebern der weitern teile des New English Dictionary recht ans herz zu legen, der feststellung der aussprache bez. aussprachen eingehendere aufmerksamkeit zu widmen.

Noch eine scheinbare kleinigkeit prinzipieller natur möge zum schlusse hier erwähnt werden; sie betrifft ein mehr äusserliches moment, das der silbentrennung oder -abteilung. Wie man englische worte abteilen soll, das ist trotz aller schönen regeln in lehrbüchern oft eine sehr schwierige frage; wie willkürlich im schreiben darin vorgegangen wird, kann jeder aus briefen englischer freunde ersehen oder auch, um ein beispiel eines meisters der englischen sprachwissenschaft anzuführen, aus dem faksimilierten texte in Sweet's Manual of Current Shorthand[1]). Auch in dieser frage muss einem das New English Dictionary, dessen korrekturbogen nicht nur die drucker und korrektoren und Metteure einer grossartigen druckerei, sondern auch eine reihe englischer gelehrter lesen, die wertvollste autorität sein. Aber auch da geht es nicht ohne inkonsequenz ab; so lesen wir bd. IV, G, s. 105b *gene-rally*

---

[1]) Zb. p. 9 *vow-el*, p. 19 *vo·wel*, p. 12 *En-glish*, p. 16 *do-uble*, p. 4 *sin-ging*, p. 18 *av-oided* uam.

und daneben s. 105[c] *gener-ally,* s. 104[bc] *gene-rality* 6mal gegen s. 106[a] *gener-ality* uam. Liesse sich da nicht konsequenz erzielen, die dieses monumentalwerk auch in solchen scheinbar nebensächlichen, aber um so verdriesslichern kleinigkeiten als massgebendste quelle der belehrung über allen zweifel erhöbe?

Mögen die hochverdienten herausgeber diese bescheidenen wünsche bei ihrer weiterarbeit in geneigte erwägung ziehen! Mögen sie aber vor allem aus dem lebhaften interesse, mit dem allerorten ihr einzig dastehendes lexikographisches werk auf schritt und tritt begleitet wird, etwas von dem grossen danke herausfühlen, den jeder, der sich ernstlich mit englischer sprach-, literatur- und kultur-geschichte beschäftigt, ihrer aufopfernden, hingebenden und ausgezeichneten wirksamkeit freudigen herzens schuldet!

Cöln a./Rh., November 1903. A. Schröer.

Northcote W. Thomas, M. A., und dr. Gustav Krueger, *Berichtigungen und ergänzungen zum zweiten teil von Muret-Sanders' Enzyklopädischem wörterbuch der englischen und deutschen sprache.* (Neusprachliche abhandlungen aus den gebieten der phraseologie, realien, stilistik und synonymik unter berücksichtigung der etymologie. Herausgegeben von Cl. Klöpper. 13.) Dresden und Leipzig, C. A. Koch (H. Ehlers), 1903. VIII + 81 ss. Preis M. 2,20.

Wie Krueger im vorwort erklärt, ist ihm gleich bei der benutzung des deutschen teiles des »Muret-Sanders« vieles, besonders in den vier ersten buchstaben, als bedenklich aufgefallen. Auf seinen vorschlag hat nun Mr. Thomas, der verfasser des *Naval Wordbook,* das lexikon von anfang bis zu ende geprüft. Seine bemerkungen bilden den grundstock, dem Krueger seine eignen hinzugefügt hat. Den verfassern kam es darauf an, die zahlreichen und groben fehler zu berichtigen, die Sanders zur last fallen. Dass fehler und versehen in einem so grossartig angelegten werk vorkommen müssen, ist eigentlich selbstverständlich; dass die hier gerügten und verbesserten besonders zahlreich und grob sind, ist entschieden übertrieben. Ich habe in meinen anerkennenden anzeigen der einzelnen lieferungen des II. teiles von Muret-Sanders'

Enzyklopädischem wörterbuch der englischen und deutschen sprache[1]) auch auf ungenauigkeiten hingewiesen und habe mir seit dieser zeit noch manche andre notiert, die einem supplementband zugute kommen werden. Dass die überwachung des druckes nicht leicht genommen ist, sondern sehr peinlich und sorgfältig, geht doch auch aus den von der Langenscheidt'schen verlagsbuchhandlung wiederholt veröffentlichten berichten hervor, die rechenschaft ablegen von der bei der abfassung des werkes angewandten methode.

Im einzelnen geben allerdings die verfasser der vorliegenden broschüre oft den richtigern oder gebräuchlichern englischen ausdruck, tadeln auch oft mit recht einen ungebräuchlichen deutschen ausdruck wie *abbleuen*, *abblicken*, *abdonnern*, *abliebeln* und viele andre. Ich glaube aber, dass auch mancher ausdruck bei Muret-Sanders besser ist als der von den verfassern vorgeschlagene; hier muss doch der individuellen auffassung immer ein gewisser spielraum gelassen werden. Wenn zb. Muret-Sanders beim worte *abberufen* die redensart *aus dem leben abberufen werden* ganz richtig durch 'to be recalled from earth' wiedergibt, so halte ich es für völlig überflüssig, wenn die verfasser hinzufügen: 'zuw. to join the majority'. Mit demselben rechte kann man dann auch im englischen teil ausdrücke wie 'zur grossen armee abberufen werden' verlangen. Wenn zb. bei *abbestellen* hinzugefügt wird: *eine zeitung abbestellen* 'to discontinue a newspaper', so ist das eine wertvolle verbesserung, die sich jeder sofort im Muret-Sanders nachtragen wird.

Wir können den verfassern für ihre abhandlung dankbar sein; das supplement zum Muret-Sanders wird grossen nutzen daraus ziehen. Aber auch hier wird die genaue prüfung eine menge ausscheiden, das nicht in das lexikon gehört oder wenigstens ohne nachteil zu entbehren ist. Ich möchte diese kurze anzeige nicht schliessen, ohne auf die aussprüche zweier autoritäten auf lexikalischem gebiete hinzuweisen, die das harte urteil der beiden herausgeber bedeutend mildern werden.

"The multiplication and improvement of dictionaries is a matter important to the general comprehension of English." (G. P. Marsh, *Lects. on Eng. Lang.*) »Lexikographische werke,

---

[1]) Neue philologische rundschau, ed. C. Wagner und E. Ludwig in Bremen, 1898, nr. 14, s. 332—335; 1899, nr. 22, s. 527 u. 528; 1902, nr. 6, s. 141—143.

mögen sie noch so grossartig angelegt sein, haben das vorrecht, lücken und irrtümer aufweisen zu dürfen.« (Littré, *Suppl. Préf.*)

Doberan i. M. O. Glöde.

Eilert Ekwall, *Shakespere's Vocabulary, Its Etymological Elements.* I. Upsala Universitets Årsskrift 1903. Lundström, 1903. XIX + 99 ss.

Das ziel der vorliegenden arbeit ist, festzustellen, in welchem prozentsatz die für den wortschatz Shakespeare's in betracht kommenden sprachen an der zusammensetzung dieses beteiligt sind. Der verfasser stellt das material seiner provenienz entsprechend in gruppen zusammen. Innerhalb dieser ordnet er die wortelemente alphabetisch und zwar so, dass man nicht allein die zahl derselben, sondern auch die ausdehnung und art ihrer weiterbildung (in ableitung und komposition) leicht übersehen kann. Auf diese weise hofft er eine verlässliche basis zu gewinnen, um hernach den wert und die bedeutung des einzelnen wortes innerhalb des gesamtwortschatzes abschätzen zu können. Bis jetzt hat er auf grund des Shakespeare-lexikons von A. Schmidt die heimischen elemente ausgeschieden und von den aus fremden sprachen übernommenen die germanischen lehnworte behandelt. Sie scheiden sich in solche skandinavischer und solche kontinentalgermanischer herkunft. Zweifel und schwierigkeiten ergaben sich natürlicherweise bei der verteilung der worte auf die einzelnen gruppen. Ehe eine solche möglich war, mussten oft genug eingehende etymologische studien des einzelnen wortes vorausgehen. In diesen liegt bis jetzt der hauptwert der arbeit. Denn wie die analyse des gesamtwortschatzes ausfallen wird, lässt sich im augenblick nicht beurteilen. Der zweite teil der arbeit wird sich mit den romanischen und keltischen worten und elementen anderweitiger herkunft beschäftigen. In dem letzten und dritten teile sollen die worte unsicherer und dunkler provenienz behandelt werden. Sobald das ganze fertig ist, wird man die stellungnahme des autors im einzelfalle unzweideutig erkennen. Der wert des bis jetzt gebotenen wird einigermassen beeinträchtigt durch die fülle der ungelösten und nicht immer geschickt behandelten probleme, die die fussnoten neben manchem anerkennenswerten bieten. Ein stark entwickeltes vertrauen in die verlässlichkeit des eignen urteils lässt den autor ausserdem zuweilen leichtfertig über fragen

aburteilen, die er nicht sorgfältig genug studiert hat. Als ganzes ist das unternehmen dankenswert und bietet aussicht auf erfolg, wenn der verfasser sich grössere gewissenhaftigkeit als bisher angelegen sein lässt.

Tübingen, 24. März 1904. W. Franz.

A. Hargreaves, *A Grammar of the Dialect of Adlington (Lancashire).* (Anglistische forschungen, hrsg. von J. Hoops, heft 13.) Heidelberg, C. Winter, 1904. VIII + 121 ss. Preis M. 3,00.

Der ort in Lancashire, dessen dialekt hier behandelt wird, liegt nördlich von Liverpool zwischen Chorley und Wigan. Nach der einteilung von Ellis (bd. 5, s. 329) gehört das etwa 5000 köpfe (meist minen- und industriebevölkerung) zählende städtchen Adlington zu dem distrikt 'Western North Midland'. Letzterer umfasst sechs mundartliche varietäten. Da der dialekt von Adlington mit keiner derselben ganz übereinstimmt, so muss uns eine genaue analyse dieses nach laut und form um so willkommener sein. Als vorbild hat dem verfasser bei seiner arbeit S. Wright's Grammar of the Dialect of Windhill gedient. Wenn auch nicht an umfang, so doch an wissenschaftlichkeit der methode und gründlichkeit der untersuchung hat er, soweit überhaupt ein urteil aus der ferne möglich ist, das muster erreicht. Es ist interessant, zu beobachten, wie die mundart in einzelnen zügen, so zb. in der aussprache von *ou* als *[ę]* : *out, pound,* von *[ai]* in *fire, time* als *[ā],* weit über die literärsprache hinaus vorgeschritten ist, während sie in andern ein sehr konservatives gepräge hat: *[ǭ]* in *bone, boat, foam* zeigt noch keine spur der diphthongierung. Von interesse für die geschichte von *a* vor *r* + *cons.* ist altes *[ä]* in worten wie *bark, dark, smart.* Durch die fluktuierende industriebevölkerung hat die mundart keine strenge uniformität. Manche worte kommen in verschiedener gestalt vor: *herb* ist teils *[järb],* teils *[ärb].* Aufgefallen ist mir, dass ohne besondern vermerk s. 18 *hair* als *[ǝ̄r]* und s. 74 als *[juᵊr]* wiedergegeben ist. An lautgruppen, die weitverbreitet, in der literärsprache aber nicht zur geltung gekommen sind, interessieren *dl, tl* für *gl, cl* : *[dlad], [tlǫþ]* = *glad, cloth* (s. 68, 73). Direkt auf das Mittelenglische des Mittellandes weisen die formen *(they) [elpin], [skikin]* für *(they) help, stick* (s. 94),

im singular ist die jüngere *s*-form durchgeführt: *[elps], [sticks]* = *help, stick*. Die endung *-in* für *-ing* (s. 94) und der gebrauch von *[əz]* = *as* (s. 83) als relativ gehören zu den weitest verbreiteten zügen der vulgärsprache. In *[a sīt mi dǭn]* = *I sat down* liegt ein altes dativpronomen vor, wie heute in *I sat me down* (archaisch), das geschieden werden muss von dem reflexivpronomen in *[es tə dres(t) ði]* = *have you dressed yourself* (s. 81). Bei *[wāl]* '*until*' s. 107 hätte bemerkt werden sollen, dass die form identisch ist mit *while*, und dass letzteres in der bedeutung '*until*' auch sonst in den dialekten des Mittellandes begegnet. Inwieweit der verfasser den dialekt von Adlington treu reproduziert, kann derjenige, der diesen nicht kennt, natürlich nicht beurteilen, doch nach dem, was in der arbeit nachprüfbar ist, ist sie zuverlässig und darf mit vollem vertrauen benutzt werden. Jedenfalls nehmen wir dieselbe mit dank entgegen und freuen uns des besitzes. Wenn heimische dialektkenntnis und anglistisches wissen sich in einer reihe von dialektstudien so glücklich treffen und erfolgreich befruchten, wie dies offenbar in vorliegender arbeit der fall ist, so dürfen wir wichtige aufschlüsse über manche noch schwebende frage in der lautgeschichte der literärsprache mit sicherheit erwarten.

Tübingen, 15. März 1904. W. Franz.

Rules for Compositors and Readers at the University Press, Oxford. By Horace Hart, M. A. Printer to the University of Oxford. The English Spellings revised by J. A. H. Murray and Henry Bradley, Editors of the New English Dictionary. Fifteenth Edition, revised and enlarged (the first for publication). London, Henry Frowde, 1904. Price sixpence net. 12°. 43 ss.

Dieses winzige büchlein ist eine höchst willkommene gabe nicht nur für englische setzer und korrekturleser, sondern auch für den philologen. "Our masters the printers" sind seit jeher ein entscheidender faktor gewesen nicht nur für orthographie, sondern auch für manche fragen der sprachgeschichte, des sprach- und schreibgebrauchs, seit den zeiten Caxton's. Wie unendlich schwierig es namentlich auch für den deutschen anglisten ist, der Englisches in Deutschland drucken und korrigieren lässt, bei der mannigfachen unsicherheit und inkonsequenz des heutigen schreib- und druckgebrauches jeweils eine empfehlenswerte entscheidung

zu treffen, weiss jeder, der damit zu tun gehabt. Erst kürzlich habe ich in diesen blättern bei gelegenheit der besprechung der letzten lieferungen des New English Dictionary auf die selbst in diesem monumentalwerke vorkommenden inkonsequenzen in der silbenabteilung hingewiesen. Die landläufigen grammatiken sind durchaus nicht zuverlässig mit ihren angaben. Die praxis widerspricht ihnen nur zu oft, und die praxis ist geschichtlich doch immer das entscheidende.

Es ist darum sehr dankenswert, dass der altbewährte leiter einer der bedeutendsten englischen druckereien, Mr. Hart, aus der praxis heraus eine zusammenfassende darstellung der einschlägigen fragen durch den öffentlichen buchhandel zugänglich macht. Das kleine büchlein hat seine geschichte und bildet so auch ein stück geschichte der englischen grammatik der letzten 40 jahre. Die normalisierenden bestrebungen Mr. Hart's gehen bis ins jahr 1864 zurück, als er mitglied der Londoner Association of Correctors of the Press war, und wurden von ihm fortgesetzt, als er leiter dreier grosser Londoner druckereien nacheinander und schliesslich der der Oxforder universitätsdruckerei ward; erst 1893 ward das vorliegende büchlein zuerst herausgegeben, und zwar für die bedürfnisse der eignen setzer; aber auch immer mehr andre wollten exemplare haben, die in entgegenkommendster weise gratis an alle möglichen petenten abgegeben wurden. Jedoch als Mr. Hart erfuhr, dass andre leute mit diesen geschenkten exemplaren einen schwungvollen handel trieben, zog er es doch vor, das schriftchen selbst in den buchhandel zu bringen. Vorliegende ausgabe erfreute sich, wie der titel schon besagt, auch noch der wertvollen hilfe Murray's und Bradley's, denen man auch in zahlreichen fussnoten begegnet; ferner haben der bekannte klassische philolog Robinson Ellis und H. Stuard Jones zwei appendices über die abteilung griechischer und lateinischer wörter beigesteuert, schliesslich Murray noch einen über das *'s* des sogenannten angelsächsischen genitivs bei eigennamen.

Interessant sind manche der fussnoten, so zb. in der liste von "Some alternative or difficult spellings" die Mr. Hart's zu *forgo:* W. E. Gladstone wollte 1896 die schreibung *forgo* in seiner ausgabe der werke Butler's als druckfehler angemerkt wissen. "On receipt of his direction to make the alteration, I sent Mr. Gladstone a copy of Skeat's Dictionary to show that 'forgo' in

the sense in which he was using the word, was right, and could not be *corrected;* but it was only after reference to Dr. J. A. H. Murray that Mr. Gladstone wrote to me, 'Personally I am inclined to prefer forego, on its merits; but authority must carry the day. *I give in.*'"

In manchen andern fällen, in denen sich einwände des sprachforschers gegen den üblichen gebrauch erhoben, blieb der praktiker dennoch bei der herrschenden praxis, so wenn Murray in einer fussnote gegen die schreibung May 19, 1862 polemisiert und sagt: "This is not logical: 19 May 1862 is. *Begin* at day, *ascend* to month, *ascend* to year; not *begin* at month, *descend* to day, then *ascend* to year." Worauf Mr. Hart erwidert: "But I fear we must continue for the present to print May 19, 1862; authors generally will not accept the logical form."

So wie über die abteilung der silben so sind auch die bemerkungen über den gebrauch oder nichtgebrauch des bindestrichs, das zusammenschreiben von komposita uam. uam. sehr dankenswert. Jedenfalls sind die normalisierungen eines mannes von solcher erfahrung und so weitreichendem einfluss schon allein dadurch, dass er das *New English Dictionary* druckt, auch für den philologen und daher für den praktischen schulmann unentbehrlich. Man kann nichts besseres tun als dieselben bei uns einfach akzeptieren, denn namentlich für den ausländer hat das heute übliche als massgebend zu gelten; also "our masters the printers"!

Cöln, 23. März 1904. A. Schröer.

LITERATUR.

Richard Garnett and Edmund Gosse, *English Literature,* an Illustrated Record. Vol. I: *From the Beginnings to the Age of Henry VIII.* By Richard Garnett. XV + 368 ss. — Vol. II: *From the Age of Henry VIII to the Age of Milton.* By Richard Garnett and Edmund Gosse. XIV + 389 ss. — Vol. III: *From Milton to Johnson.* By Edmund Gosse. XII + 381 ss. — Vol. IV: *From the Age of Johnson to the Age of Tennyson.* By Edmund Gosse. XII + 462 ss. London, William Heinemann; New York, The Macmillan Company. 1903. Price 16 s. net each.

Von Beowulf bis Tennyson — der ganze reichtum der englischen literatur ist in diesen vier stattlichen bänden vor unseren augen ausgebreitet. In der tat vor unseren augen, denn die illustrationen spielen in ihnen eine bedeutende rolle. In dieser bildlichen darstellung sowohl wie in der schriftlichen überwiegt das biographische element durchaus. Von der epoche an, in der die literatur von bestimmten, der forschung sicher bekannten persönlichkeiten vertreten ist, ungefähr von der zeit Chaucer's an, ganz besonders aber in den späteren, von Gosse bearbeiteten teilen, von der thronbesteigung Jakob's I. an, besteht das grosse kompendium aus einer reihe von knappen biographien mit verbindendem text, — eine tieferdringende analyse einzelner werke ist in diesen perioden planmässig an keiner stelle versucht worden: die verfasser wollen nur auf die vorhandenen schätze hinweisen, nur einen leitfaden bieten.

Diesen absichten entsprechend herrschen in den illustrationen die zum teil ganz vorzüglichen wiedergaben der bildnisse der schriftsteller vor und die darstellung der örtlichkeiten, mit denen ihr leben verknüpft ist, namentlich der geburts- und sterbehäuser, auf die man hin und wieder, wenn es sich um monotone Londoner häuser und strassen handelt, ohne bedauern verzichtet haben würde. Ausserdem ist die aufzählung der werke in den lebensskizzen ergänzt durch den abdruck der titelblätter vieler erster ausgaben epochemachender bücher, — eine dem literarhistoriker sehr willkommene zugabe, während sich die graphologen besonders über die reichlichen proben aus den handschriften und briefen berühmter männer und frauen freuen werden. Bilder, die sich auf die gestalten oder ereignisse einer dichtung oder eines prosawerkes bezögen, sind hingegen fast ebenso selten wie angaben über deren inhalt.

Infolge dieses verfahrens ist die lektüre und die durchsicht des uns vorliegenden werkes für jeden freund der englischen literatur, der sich in dieser fülle der erscheinungen schon etwas zurechtzufinden weiss und mit jedem titel eine vorstellung verbinden kann, ebenso lockend wie lohnend: mit genuss betrachtet er die bilder und die wohnstätten und die schriftzüge der ihm aus seinen studien vertrauten autoren; der leser hingegen, der in diese gestaltenreiche welt mehr oder minder als neuling tritt, der deshalb auch über den inhalt der besprochenen und gerühmten werke gern etwas näheres hören würde, in erster linie also der

ausserenglische leser, wird die zurückhaltung der verfasser doch oft schmerzlich empfinden, und der deutsche leser wird in dieser hinsicht nach wie vor in der Wülker'schen literaturgeschichte ein höheres mass der gewünschten belehrung finden.

Als ersatz für die mangelnden analysen sind in den text grössere proben aus den werken der hervorragendsten schriftsteller eingefügt, womit man sich, soweit dabei abgerundete, die eigenart des dichters scharf beleuchtende gedichte in frage kommen, gewiss einverstanden erklären kann. Die zweckdienlichkeit der kurzen, aus dem zusammenhang herausgerissenen prosaproben hingegen kann füglich bezweifelt werden; der von ihnen beanspruchte raum wäre meines erachtens besser auf knappe inhaltsangaben, namentlich der dramatischen dichtungen, verwendet worden.

Die arbeit Garnett's erstreckt sich von den frühesten anfängen bis zum tode der königin Elisabeth. Beowulf, Chaucer und Shakespeare sind somit die höhepunkte der von ihm geschilderten entwicklung. Da die von Garnett vorgetragenen ansichten wahrscheinlich in weiten kreisen Englands beachtung und wiederholung finden werden, empfiehlt es sich, einige seiner wichtigsten äusserungen über strittige, oft erörterte punkte kurz hervorzuheben. Die entstehung des Beowulf-epos erklärt er sich auf grund der liedertheorie: der unbekannte verfasser habe ältere, die taten eines halb mythischen helden feiernde, skandinavische gesänge bearbeitet und zu einem ganzen vereinigt. Nur der drachenkampf sei möglicherweise als eine selbständige zugabe des angelsächsischen dichters zu betrachten, der eine sein epos krönende katastrophe nötig hatte (I 12). Diesen dichter sucht Garnett in dem gefolge der tochter des mercischen königs Offa, die 792 mit Ethelred, dem könig von Nordhumbrien, vermählt wurde, — eine hypothese, zu der Garnett durch die erwähnung des königs Offa in dem sonst ganz von skandinavischen dingen handelnden epos geführt wurde (I 13). Grendel erscheint ihm als eine verkörperung des entsetzens, das den einsamen wanderer befalle inmitten der sumpfigen, von dem unhold bewohnten wildniss (I 14). Die schilderung des drachenkampfes kann übrigens die irrtümliche vorstellung erwecken, dass Beowulf durch das giftige feuer des drachens getötet worden sei, — die den kampf entscheidende tatsache, dass der drache *heals ealne ymbefeng biteran banum*, ist nicht erwähnt (I 15 f.).

Garnett's ausführungen über die sogenannte Cædmon'sche *Genesis* sind schwer geschädigt durch eine recht auffällige unter-

lassungssünde: er hat mit keinem wort der glänzenden bestätigung der Sievers'schen vermutung durch die entdeckung der altsächsischen Genesis-fragmente gedacht! Ausserdem hätte jedenfalls ausdrücklich betont werden müssen, dass die I 58 f. kurz besprochenen gedichte, die »Jüngere Genesis« und »Christ und Satan«, identisch sind mit den I 22, 25 bei der angabe des inhalts des Cædmon-kodex erwähnten gedichte. Durch das fehlen eines solchen hinweises kann der unkundige leser sehr leicht zu dem glauben verführt werden, dass es sich bei der zweiten erwähnung um andre gedichte handle, — um so leichter, als die inhaltsbestimmung von »Christ und Satan« (I 58) von den früheren bemerkungen über diese dichtungen (I 25) etwas abweicht. Auch die mitteilungen über den *Andreas* lassen die gerade hier besonders wünschenswerte klarheit vermissen. Zuerst ist gesagt, dass der *Andreas — more commonly [?] called the "Fata Apostolorum", for the poem usually so entitled is in fact but a fragment of it* — wegen der runen zu den unzweifelhaft echten werken Cynewulf's zu zählen sei (I 27); auf der nächsten seite lesen wir: *The "Andreas", a long poem on the fabulous adventures of St. Andrew and St. Matthew in Mermedonia . . . may be attributed to poets of Cynewulf's school,* und wenige seiten später heisst es dann wieder: *[The "Andreas"] as we have seen, is attributed to Cynewulf in the MS.* (I 30)! Einigermassen befremdlich ist auch, dass hinsichtlich der persönlichkeit Cynewulf's nur die ältern vermutungen Kemble's and Thorpe's berücksichtigt sind, nicht aber die forschung Trautmann's, und dass die schöne erklärung des *Seafarer* als dialog ganz mit stillschweigen übergangen ist. Unter diesen umständen ist es doppelt bedauerlich, dass die von Garnett in der vorrede des ersten bandes in aussicht gestellte bibliographie in keinem der folgenden bände zu finden ist.

In den Chaucer gewidmeten abschnitten ist mir als neu Garnett's vermutung aufgefallen, Chaucer könnte schon vor 1372 einmal in Italien gewesen sein und eben wegen seiner vertrautheit mit land und leuten später mit der wichtigen mission nach Genua betraut worden sein: *Considering that his first master. Lionel, Duke of Clarence, had in 1367 married Violante, daughter of Galeazzo Visconti, Duke of Milan, it would appear highly probable that Chaucer had been brought into contact with Italians. and it would be in no respect surprising if he had formed one of the brilliant train which accompanied Lionel to Italy on occasion of*

his marriage (I 137). Ebenso neu und freilich ebenso unsicher ist die von der herrschenden meinung abweichende ansicht, dass Chaucer *The Hous of Fame* unmittelbar nach seiner rückkehr aus Italien in angriff genommen habe, weil dieses gedicht noch in dem metrum des Rosenromans, im kurzen reimpaar, abgefasst sei: *It seems, at all events, unlikely that he would have recurred to this inferior form after his success in handling his own invention, the "rime royal"* (I 144). Als Chaucer's eigene erfindung hätte seine lieblingsstrophe übrigens doch nicht bezeichnet werden sollen. Garnett selbst hat ja kurz vorher festgestellt, dass Chaucer sie dem Guillaume de Machault abgesehen habe (I 143). Seine bemerkung über die erzählung des pfarrers lässt erkennen, dass er mit den ergebnissen der neuesten forschung über diese erbauliche abhandlung und ihre quellen nicht vertraut ist.

Recht freundlich, mit ungewohnter nachsicht, wird der fleissige mönch von Bury beurteilt, sogar seinem vers werden hin und wieder musikalische qualitäten zugestanden, worüber sich Saintsbury (vgl. seine *History of Criticism* II, p. 179) nicht wenig verwundern wird. Bemerkenswert war mir ausserdem noch Garnett's neigung, den Tristan-dichter Thomas mit einem wallisischen poeten des 11. oder 12. jahrhunderts zu identifizieren: *Thomas ab Einion Offeiriadd who is recorded to have collected, not invented or versified, the traditions relating to Taliesin* (I 276), sowie sein fester glaube an die echtheit der Barbour zugeschriebenen fragmente eines Trojanerkriegs (I 279), die Buss und ich auf grund vollkommen unabhängiger, methodisch verschiedener untersuchungen dem schottischen Homer abgesprochen haben. Im ganzen enthalten Garnett's ausführungen über die mittelenglische periode jedoch viel fesselndes und erfreuliches, — wie treffend ist zb. in wenigen worten die nationale bedeutung der *Canterbury Tales* betont: *With [them] the English people enter, and poetry becomes truly national* (I 153).

Zur teilweisen erklärung der allgemeinen geistigen inferiorität des 15. jahrhunderts führt Garnett ein neues argument an, das sich natürlich jedem beweis entzieht: *It may not be an unreasonable conjecture that the Black Death of the middle of the fourteenth century, sparing neither youth nor age, had extinguished the most gifted minds in infancy, and prevented others from coming into being* (I 241). Besonders gut gelungen ist Garnett die skizze des bescheidenen lebens und des folgenschweren wirkens des mannes,

dessen gestalt die zweite hälfte dieses jahrhunderts beherrscht, William Caxton's; nur hätte er bei der angabe der quellen des einflussreichsten der von Caxton gedruckten prosawerke, der Malory'schen kompilation, den namen des forschers, dem wir die eindringlichsten studien über diesen gegenstand verdanken, H. Oskar Sommer's, nicht durch den namen des verfassers des artikels im DNB. ersetzen sollen (I 262).

Im anschluss an die dichtung des 15. jahrhunderts hat sich Garnett schliesslich noch über eine in letzter zeit wiederholt diskutierte frage geäussert: über die vermutliche entstehungsweise der uns als volkstümlich überlieferten balladen. Zwei ansichten stehen sich gegenüber: von der einen seite wird das »volk« als dichter aufgefasst, von der andern das individuum, dessen produktion vom volksmund wiederholt, oft geändert, zersungen wurde, — ein vorgang, dessen anfänge man bei besonders populären studentenliedern fast an jeder kneiptafel beobachten kann. Garnett sucht zuerst eine vermittelnde stellung zu gewinnen, doch sympathisiert er offenbar mehr mit den verteidigern des rein volkstümlichen ursprungs der balladen: *While admitting . . . that too little was made of the direct literary element in Percy's time, we are disposed to think that too much is made of it now . . . It rather appears to us that the ballads were made by the people and remade by the poets; but, put it which way we will, the people remains the chief poet* (I 300 f.). Für mich selbst liegt in dem begriff »volk« in diesem zusammenhang eine unklarheit, — schliesslich muss es doch immer ein dichterisch begabtes einzelnes mitglied der volksgenossenschaft gewesen sein, dem die glückliche, vom volk aufgegriffene wortprägung eines volkstümlichen stoffes gelang. Schon der allererste wiederholer mag eine willkürliche textänderung vorgenommen haben, aber jedes echo muss doch einmal von einer klaren stimme geweckt worden sein.

In dem letzten kapitel des ersten bandes überschreitet Garnett die schwelle des 16. jahrhunderts, handelt er von den dichtern, die während der zeit der beiden ersten Tudor-könige in England und Schottland blühten, und von den in jenen dezennien schaffenden prosaikern. Ungern vermissen wir dabei in der liste der werke des letzten der schottischen poeten, Sir David Lindsay's, eine erwähnung des gedichtes, das noch am geeignetsten ist, diesem tapferen, scharfkantigen vorkämpfer der schottischen reformation den dichterlorbeer zu sichern: seiner erzählenden dichtung

The History and Testament of Squire William Meldrum mit ihrem schönen, pathetischen abschiedsgruss an die schlossherrin von Strathern.

Wie hinsichtlich der italienischen reisen Chaucer's hat Garnett auch im zusammenhang mit Shakespeare's mutmasslichen reisen eine ganz neue, meines wissens noch nirgends vorgetragene ansicht ausgesprochen. Die tatsache der übersiedelung des jungen Stratforders in die bewegte, reiche welt der metropolis scheint auch ihm die wunderbar rasche entfaltung des Shakespeare'schen genius nicht genügend zu erklären; er sucht nach einem stärkern stimulus und findet ihn in der hypothese, Shakespeare habe sich im Dezember 1585 der von dem grafen von Leicester geführten expedition, die den Holländern in ihrem kampfe gegen Spanien beistehen sollte, angeschlossen, und zwar entweder als mitglied der Leicester begleitenden schauspielertruppe oder in irgendeiner anderen eigenschaft: *Without question the new scene which would open upon him, the magnificent shows and triumphs with which Leicester was received, the view of tented fields and leaguers, the daily talk of war and statecraft, the association with all sorts and conditions of men, would go far to bestow that knowledge of good society, and create that easy and confident attitude towards mankind which appears in Shakespeare's plays from the first, and which . . . are so unlike what might have been expected from a Stratford rustic or a London actor* (II 199 f.). An diese expedition auf den kontinent könnte sich dann eine reise nach Dänemark, durch welche die genaue kenntnis der örtlichkeiten des schlosses von Elsinore ihre beste erklärung finden würde, und wohl auch ein abstecher nach Venedig angeschlossen haben. Shakespeare sei somit schon bei der abfassung der *Two Gentlemen of Verona* berechtigt gewesen, seinen Valentine sagen zu lassen: *Home-keeping youth have ever homely wits,* ohne sich selbst von dieser bemerkung getroffen zu fühlen. Ein luftiger hypothesenbau, den meine schwerfälligeren gedanken nicht zu betreten wagen, und an dem ich bei meiner abneigung gegen allzu gewagte kombinationen in literarhistorischen dingen auch keine freude haben kann. Vorläufig halte ich noch fest an der ansicht, dass der junge Shakespeare in London selbst genug gelegenheit gefunden hat, das tun und lassen vieler den verschiedensten ständen angehörender menschen zu beobachten und durch den verkehr mit den in diesem mittelpunkt der englischen welt zusammenströmen-

den seefahrern und reisenden und zum teil auch durch eigene lektüre eine genauere kenntnis überseeischer städte und länder zu gewinnen. In der theorie stehe ich der annahme einer grössern auslandsreise des dichters keineswegs feindlich gegenüber, aber ich vermisse bei allen vermutungen die sichere grundlage. Als ein schwerwiegendes argument gegen eine solche Shakespeare's geistiges leben so tief beeinflussende fahrt in die fremde, die dem dichter tausend neue bilder geboten haben müsste, betrachte ich den gänzlichen mangel jeder entsprechenden andeutung in dem grossen zyklus der gedichte, in denen Shakespeare in eigener person spricht, in seinen sonetten. Man sollte doch meinen, dass ein derartiges epochemachendes ereignis, dass diese fülle der gesichte in irgendeiner wendung, in irgendeinem der zahllosen bilder und metaphern dieser zum grossen teil höchst individuellen äusserungen eine spur hinterlassen haben müsste, — wie verhältnismässig reich an reisereflexen sind zb. die sonette eines zeitgenossen, der zyklus *Aurora* (1604) des William Alexander, Earl of Stirling[1])! In Shakespeare's sonetten aber lässt sich in keinem wort ein derartiger hinweis erkennen.

---

[1]) Vgl. die sonette nr. 36: *Loyr, witnesse thou what was my spotlesse part;* nr. 53: *If now, cleare Po, that pittie be not spent;* nr. 56: *Lo, now reviving my disast'rous stile;* nr. 57: *Whilst th'Apenin seems cloth'd with snows to vaunt;* nr. 62: *When as the sunne doth drinke up all the streames;* nr. 63: *Oft have I heard, which now I must deny;* nr. 77: *I long to see this pilgrimage expire.* Die reise des jungen schottischen edelmannes, auf welche diese sonette anspielen, fand ungefähr 10 jahre nach dem termin statt, den man für die hypothetische reise Sh.'s anzusetzen pflegt. Nach weiteren 40 jahren bereiste der junge Milton Italien, — wie klar spiegeln sich die eindrücke dieser reise in den bildern des ersten gesanges seines grossen epos! Der schild Satan's gleicht dem mond, den der toskanische künstler von der höhe von Fiesole oder vom Valdarno aus betrachtet, die das glutmeer der hölle bedeckende zahllose schar der gefallenen engel erinnert ihn an die welken blätter, mit denen er im herbst die bäche von Vallombrosa bestreut sah. Bei Shakespeare hingegen lässt sich in keinem seiner zahllosen bilder und gleichnisse ein reflex der landschaft und der städte Italiens erkennen! Ihm, dessen dichterauge für die reize der natur so empfänglich war, dessen gestalten sich so oft auf italienischem boden bewegen, der mehr als 100 sonette mit seinen persönlichsten empfindungen gefüllt hat, — ihm sollte beim freien schaffen nie eine deutliche erinnerung aus einer solchen, in seinem leben epochemachenden fahrt nach dem süden in den sinn und in die feder gekommen sein! Dieses argumentum ex silentio wiegt für mich schwerer als der ganze hypothesenbau, auf dem bis jetzt die annahme einer italienischen reise Shakespeare's beruht.

Für die beste lösung des einen der rätsel, welche Shakespeare's sonette der nachwelt zu raten gegeben haben, hält Garnett die annahme, dass die meisten der gedichte an William Pembroke gerichtet seien. Sein urteil über ihren ästhetischen wert lautet: *While some, no doubt, are mere exercises of ingenuity, many more in depth of emotion and splendour of imagery surpass any kindred compositions in the language. That there should have been a time when they were slighted and contemned seems now like a bad dream* (II 219). Leider hat auch unsere zeit diesen bösen traum noch nicht zu ende geträumt: die allerjüngste vergangenheit bietet uns kritische äusserungen über die sonette, die ein ebenso hohes mass von verständnislosigkeit bekunden wie die schlimmsten leistungen des 18. jahrhunderts. W. C. Hazlitt hat an vielen stellen seines Shakespeare-buches (2nd ed., 1903) den poetischen wert des ganzen zyklus sehr niedrig veranschlagt, wiederholt über die verse einzelner sonette gespottet und sich sogar zu dem diktum verstiegen, dass die welt und der ruhm des dichters sehr wenig verloren haben würden, falls die handschrift der sonette zugrunde gegangen wäre: *Small, very small loss to the world and to the fame of the writer had it been, if the MS. had perished* (p. 203)!

Nach den Shakespeare gewidmeten seiten, mit dem 7. kapitel des 2. bandes: *The Jacobean Poets* (p. 257 ff.), beginnt die arbeit des bekannten dichters und literarhistorikers Edmund Gosse. Das eintreten einer neuen kraft liesse sich wohl durch interne gründe beweisen, — so grundverschieden ist die darstellung der beiden männer. Garnett's stil zeigt eine gewisse behagliche neigung, in die breite zu fliessen, seine worte fügen sich ihm gern zu längeren sätzen, der treffliche forscher hat es auch nicht verschmäht, seinen gemütlichen und gemütvollen schilderungen hin und wieder eine humoristische bemerkung einzufügen, — Gosse's sprache drängt in kurzen, bewegten wellen vorwärts, er ist viel brillanter, aber ganz ohne humor; ohne den effekt auffällig zu suchen, findet er am wege manches zündende wort, manchen epigrammatisch geschärften satz. Man bemerkt allenthalben, dass er sich auf einem ihm vollkommen vertrauten boden bewegt; hat er sich ja doch schon über die meisten der von ihm für dieses neue kompendium bearbeiteten perioden in frühern werken zusammenhängend geäussert.

Als eine der auffälligsten eigentümlichkeiten des Gosse'schen beitrags erscheint mir seine neigung, französische einflüsse zu entdecken und bereitwilligst anzuerkennen. Er befindet sich dabei

in voller übereinstimmung mit der tendenz der modernsten dichter- und kritikergruppe Englands, die schon durch ihren führer Swinburne in enge beziehungen zu Frankreich gebracht wurde. Einige dieser andeutungen über den französischen einfluss haben mir neue möglichkeiten der vergleichenden betrachtung eröffnet, wie zb. die bemerkungen, dass die besten novellen der Miss Burney auf einem vernünftigen studium des Marivaux und Rosseau's beruhten (IV 87), und dass Macaulay seine geschichtsauffassung wahrscheinlich der lektüre von Thierry's *Conquête d'Angleterre* verdanke (IV 259). Weniger genau und liebevoll ist Gosse den spuren der wirkung der deutschen literatur nachgegangen: bei De Quincey sind seine beziehungen zu Deutschland kaum mit einem worte gestreift, und auch die mitteilungen über Carlyle lassen die bedeutung, welche manche der gedanken Goethe's für ihn gewannen, nicht klar genug erkennen. Gosse's bericht über Carlyle's leben und wirken ist für mich überhaupt der dunkelste punkt seiner darstellung: er hat ihn geradezu feindselig behandelt. Carlyle's menschliche schwächen werden unbarmherzig in das grellste licht gerückt, seine verdienste um die nation und um die welt im allgemeinen möglichst verkleinert, er ist für den kritiker: *a most unhelpful physician, a prophet with no gospel, but vague stir and turbulence of contradiction* (IV 250), — ja Gosse wagt es, Carlyle mit einem die menschheit übellaunig anbellenden hund zu vergleichen: *He barks at mankind like an ill-tempered dog, angry if it is still, yet more angry if it moves* (ib.), ihn verächtlich einen dyspeptischen bauern, *a dyspeptic peasant,* zu nennen (IV 256)! Ich bin wirklich begierig, wie die englische welt diese herabwürdigung eines ihrer grössten männer aufnehmen wird; ich selbst möchte diesen masslosen angriffen gegenüber zeugnis dafür ablegen, dass dieser mit solcher bitterkeit geschmähte mann dereinst auf meine jungen jahre den heilsamsten einfluss ausgeübt hat, dass das von ihm in hinreissenden worten verkündete evangelium der wahrheit und der pflicht mich in jahren des kampfes gestärkt und auf dem für mich richtigen weg festgehalten hat. Dass jetzt eine gewisse reaktion gegen den mächtigen einfluss des schottischen propheten eingetreten ist, die höchst auffälligen mängel, die einseitigkeiten und übertreibungen seiner politisch-sozialen schriften stärker betont werden, ist nach dem gesetz des wechsels nur natürlich, aber ich bezweifle nicht, dass seine gestalt aus diesen kritischen nebeln wieder gebietend hervortreten, dass sein vermächtnis der welt

nicht verloren gehen, sondern eine der das gute wirkenden kräfte bleiben wird. Den mann, der die augen der nation für die schönheiten der kunst und der natur geschärft hat, John Ruskin, preist Gosse als einen der grössten wohltäter der menschheit; ohne gegen dieses denkbar höchste lob protestieren zu wollen, müssen wir doch um so tiefer bedauern, dass er für den mann, der das verständnis der nation für sittliche grösse und schönheit schärfte, kein warmes, volles wort der anerkennung gefunden hat.

Von besonderm interesse ist es für den ausländer, zu beobachten, welchen autoren ein die geistigen strömungen der vaterländischen literatur so gründlich kennender mann wie Gosse massgebenden einfluss auf spätere literatengeschlechter zugesteht. Ein starkes licht fällt bei einer solchen betrachtung zb. zurück auf die gestalt des novellisten, den wir bei der nennung der grossen englischen erzähler des 18. jahrhunderts an letzter stelle anzuführen pflegen, auf die gestalt Smollett's: bei einem überblick über die novellisten des 19. jahrhunderts spricht Gosse, Dickens, Lever und Marryat zusammenfassend, geradezu von einer Smollett-schule. Überraschend wird manchem literarischen dingen fernerstehenden leser auch die betonung der wirkung der Keats'schen dichtung sein; sie erscheint bei Gosse in höherem masse als eine der treibenden kräfte der entwicklung als selbst die dichtung Wordsworth's, Byron's oder Shelley's: *It is impossible . . . not to recognise that Keats has been the masterspirit in the evolution of Victorian poetry . . . Keats, whose influence on English poetry since 1830 has been not less universal than that of Byron on the literature of the Continent . . . No poet, save Shakespeare himself, is more English than Keats* (IV 140). Für diese einschätzung des so früh verstorbenen Londoner dichters konnte sich Gosse auf den urteilfähigsten gewährsmann stützen: Tennyson hat sich von Byron und Shelley ab zu Keats gewendet und oft mit rückhaltloser bewunderung von ihm gesprochen; in fast allen seinen dichtungen sei etwas von dem innersten wesen der poesie zu finden.

Deutlich lässt uns die gemeinschaftliche arbeit Garnett's und Gosse's erkennen, wie tief sich die dichtung und das bild des berühmten laureaten der zweiten hälfte des vergangenen jahrhunderts dem gedächtnis der zeitgenossen eingeprägt haben; oft begegnen wir in dem ganzen uns vorliegenden werk anspielungen auf Tennyson und sein wirken. Dieser tatsache entspricht es, dass Gosse's schilderung bei der betrachtung dieses edlen, har-

monisch abgerundeten dichterlebens einen ihrer höhepunkte erreicht. In einem echt dichterisch empfundenen bild zeigt er uns, wie der greise dichter, der für einige jahre durch die faszinierenden gestalten der präraphaelitischen dichtergruppe in den hintergrund gedrängt worden war, gegen das ende des jahrhunderts wieder der mittelpunkt der bewunderung und verehrung der nation wurde: *As the landscape quieted again, the great figures were rediscovered in the background — Tennyson as dominant as ever, with a new freshness of tint* . . . (IV 357). Schon die überschrift des letzten kapitels räumt der gestalt Tennyson's die ihr gebührende herrschende stellung ein, sie lautet: *The Age of Tennyson.*

Die besprechung der werke noch lebender autoren ist grundsätzlich vermieden, doch grüssen uns auf den letzten seiten wenigstens die bildnisse des dichters Swinburne und des auf dem kontinent noch wenig bekannten, von der englischen kritik als befreier hochgepriesenen novellisten George Meredith, der uns in einigen seiner romane, so besonders in *The Amazing Marriage,* an Thackeray erinnern kann.

Zu den einzelheiten der Gosse'schen arbeit habe ich wenig zu bemerken; in den jahrhunderten, durch die er uns führt, bieten die lebensumstände berühmter autoren nicht so viele zur hypothese reizende dunkelheiten wie in den von Garnett besprochenen perioden. Die den grundstock der Spenser-stanza bildende achtzeilige strophe hätte nicht schlechthin als Chaucer's *narrative stanza* bezeichnet werden sollen (II 280), auf diese benennung hätte nur die *rhyme royal*-strophe ein anrecht; die feierliche achtzeilige stanza wird in den *Canterbury Tales* nur von dem mönch für seine epische und lyrische elemente mischenden tragedies verwendet. — In dem leben des dr. Samuel Johnson ist noch zu lesen, er habe den *Rasselas* geschrieben, um die kosten der beerdigung seiner mutter bezahlen zu können. O. F. Emerson hat aber in der einleitung seiner *Rasselas*-ausgabe (New York 1895) doch überzeugend nachgewiesen, dass die erzählung bei dem tode der alten Mrs. Johnson schon nahezu vollendet war: *practically complete* (p. XII). — Gegen die behauptung, dass Coleridge's Wallenstein-übersetzung zu betrachten sei als *one of the very few versions from any one language into another which may plausibly be held to excel the original* (IV 40), erhebe ich vom deutschen standpunkt aus entschiedenen, aber natürlich vergeblichen protest, — seit Wordsworth gehört dieses urteil zu dem eisernen bestand der englischen literatur-

geschichte; unserem zeitgenossen möchte ich aber immerhin die durchsicht des Machule'schen aufsatzes (Engl. Stud. XXXI) empfehlen. — Unrichtig ist, dass Byron den »Don Juan« im winter 1818 begonnen haben soll (IV 116); die erste anspielung auf diese neue schöpfung findet sich schon in einem Julibriefe dieses jahres und im August hat Byron dem ihn in Venedig besuchenden Shelley bereits den ersten gesang vorgelesen.

Bei der stilistischen meisterschaft Gosse's waren mir folgende eigentümlichkeiten auffällig: *He was fortunate enough to see and to be greatly moved by Burns* (IV 67); *This majestic study in blank verse was superior in melody . . . to anything that had been written in English, other than by Wordsworth . . .* (IV 122); *the vast work on instances of natural selection which he afterwards thought it needless to conclude* (IV 300). Für eine zweite auflage möchte ich noch auf einige kleine unebenheiten aufmerksam machen: I 7 lies *nytte* statt *mytte*; II 61: zu dem verse *With windy sights disperse then in the skies* bemerkt Garnett: *Sighs: so written to avoid collision with "skies"*, eine notiz, die nicht zu dem glauben verleiten darf, dass es sich hier um eine willkürliche graphische änderung handle, — das wort *sight* ist im Mittelenglischen wiederholt mit der bedeutung 'seufzer' belegt; I 117 lies *Ywain* für *Ywis*; III 149 z. 9 v. o. lies *thin* für *their*; III 373 steht unter der überschrift *From "The School for Scandal"* eine szene aus *The Critic*; IV 215 z. 11 v. u. ist ein satz verdorben dadurch, dass *although* falsch eingefügt ist.

Strassburg. E. Koeppel.

Richard Ackermann, *Kurze geschichte der englischen literatur in den grundzügen ihrer entwicklung.* (Lehmann's *volkshochschule.* Herausgeber: dr. Ernst Danheisser. 2 bändchen.) Stuttgart-Zweibrücken, Fritz Lehmann's verlag, 1902. 4 + 165 ss. kl. 8°. Preis geb. M. 1,00.

Zweifellos gehört es zu den schönsten und bedeutungsvollsten aufgaben des schriftstellers und des buchhandels, ergebnisse der wissenschaft in volkstümlicher, allgemeinverständlicher form den weitesten kreisen zugänglich zu machen, und jedes unternehmen, das sich ein solches ziel gesteckt hat, ist mit freuden — auch von den vertretern der ernsten wissenschaft — zu begrüssen. Lehmann's

»volkshochschule« ist wiederum ein solches, und ich nahm das hübsch ausgestattete und gut gedruckte büchlein mit vergnügen zur hand, in der hoffnung, dass der inhalt an gediegenheit dem schmucken äussern entsprechen werde. Denn man darf in der tat mit hohen erwartungen an solche veröffentlichungen herangehen, da die fülle des guten, das uns glücklicherweise für billigen preis von hervorragenden verlegern, wie Göschen, Teubner ua., schon geboten wurde, dazu berechtigt. Allerdings weiss ich auch sehr wohl, dass es eine ungemein schwierige sache ist, ein so umfangreiches gebiet wie die geschichte der englischen literatur auf so knappem raum (143 ss.; denn den rest nehmen register und zeittafel in anspruch) zu bewältigen. Aber es geht doch, wie die tatsachen beweisen, wie auch die dasselbe ziel wie das vorliegende büchlein verfolgende kleine englische literaturgeschichte zeigt, die Kölbing an dieser stelle (bd. XXVI s. 99 ff.) scharf, aber im ganzen doch wohlwollend besprochen hat.

Nach dem grundsatze, dass für das volk wie für die kinder das beste eben gut genug ist, müssen unter allen umständen für die abfassung solcher schriften, wenn sie einen wert haben und ihren idealen zweck erfüllen sollen, nur meister ihres faches gewonnen werden und männer, die es verstehen, die besten und wertvollsten errungenschaften ihrer wissenschaft in würdiger und einwandfreier form darzubieten; denn die sprache ist doch ein zu hohes gut, das durch die sünden flüchtiger und meist zu rasender hast gezwungener zeitungsschreiber und die gleichgültigkeit oberflächlicher unterhaltungsliteraturfabrikanten ohnehin schon den grössten gefahren ausgesetzt ist, so dass man ihrer misshandlung in büchern unserer art, die doch zur erziehung und bildung des volkes beitragen wollen, nicht ruhigen blutes und ohne widerspruch zusehen darf. Gerade in diesem punkte aber wurden wir beim lesen des buches aufs empfindlichste berührt. Ackermann ist ja überhaupt kein guter stilist; das hat er bei der besprechung seiner sonst so tüchtigen Byronbiographie ausser von mir (*Ztschr. f. frz. u. engl. unterricht* I 233 ff.) auch von andern zu hören bekommen; aber was er sich in diesem büchlein für verstösse gegen unser liebes Deutsch leistet, das spottet jeder beschreibung. Es hagelt nur so die gröbsten grammatischen und stilistischen fehler, von denen wir, um unser hartes urteil zu rechtfertigen, hier mindestens eine auslese vorführen müssen. Man höre nur folgende sätze: S. 2. *Nachdem mit Edward dem bekenner wieder ein sächsischer*

könig auf dem throne sass, erlag nach dessen tode der ihn bekämpfende Harold dem Normannenherzog Wilhelm, den Edward als nachfolger kreiert hatte, im jahr 1066 in der schlacht bei Senlac unweit Hastings. — S. 8. *Ebenfalls aus dem norden Englands stammend, scheint er (Cynewulf) erst als fahrender minstrel ein weltlich leben geführt, nach schweren schicksalsschlägen aber ins kloster gegangen zu sein.* — S. 12. *Nach diesem, ihres führers, untergang* (gemeint ist Byrchtnoth) *rächen ihn die kämpen im einzelringen, während die feiglinge entfliehen.* — S. 21. *Darnach trat er (Chaucer) als diener in den königlichen haushalt oder vielmehr den der königin Philippa von Hennegau, als der er eine pension geniesst, und als der er sich gegen ende der sechziger jahre . . . verheiratet zu haben scheint.* — S. 43. *Der grösste unter Shakespeare's vorläufern . . . ist Chr. Marlowe, der ein kurzes zügelloses leben durch einen dolchstich eines bekannten im streit beenden musste; er wird deshalb vielfach mit einem meteor verglichen und gilt als eine titanische natur.* — S. 47. *Von seinen (Spensers) kleinen schöpfungen ist "The Shepheardes Calendar" am bekanntesten, eine sammlung von schäfergedichten für jeden monat, also einer belehrenden hirtendichtung . . .* — S. 55. *Dann folgt die reihe der grossen tragödien, Hamlet . . . und Macbeth, an welche sich die drei Römerdramen anschliessen, und zwar J. Caesar . . ., Antonius und Cleopatra (dem dämonischen weibe, das dem helden zum verderben wird), und Coriolan.* — S. 105. *(Shelley) bezieht dann die universität Oxford, wo er sich in philosophische studien . . . versenkt, um als deren resultat die broschüre: »Die notwendigkeit des atheismus« herauszugeben, die er an kirchliche und staatliche autoritäten zur widerlegung einsandte und deshalb von der universität ausgeschlossen wurde.* — S. 113. *In der zeit von 1836—40 vorzugsweise versuchte sich Bulwer auch im lustspiel und drama, von denen das rührstück The Lady of Lyons noch heute viel gelesen wird, und sein bestes lustspiel Money mit seiner komik sich noch heute auf den bühnen behauptet.* — S. 125. *Von gleicher wichtigkeit für diesen zeitraum, wenn auch in entgegengesetzter weise, sei kurz der oben genannte . . . John Stuart Mill berührt.* — Als verstösse gegen die einfachsten regeln hebe ich hervor: *Des toten Grendel's haupt* (s. 6), — *wegen mit d. dativ* (zb. s. 11, 36), — *folio in der bedeutung folioausgabe als maskulinum* (s. 57). — Gute deutsche wörter werden verunstaltet, schlechte neu gebildet; so lesen wir s. 23: *hervorbringungen*, s. 25: *schriftentum*, s. 47 der *siebte*; *Goten* und *Gotisch* wird immer mit *th* gedruckt. — Mit fremd-

wörtern dagegen steht die sache besser; sie schiessen wie die pilze empor. Statt jahrhundert finden wir fast immer *säkulum*, und der verf. schwelgt nur so in wohltönenden lautverbindungen, wie zb. *kreieren, idiom, circa, absolut, invasion, reserviertes publikum, kavaliers, confer, plädieren, sujet, derangiert* uva.; besonders schön und angebracht sind *Trecentisten* und *Quinquennium*, weil vielleicht etwa 5 oder 10 vom hundert seiner leser wissen, was das ist. Maria Stuart wird uns als *Mary* vorgestellt, und die deutsche übersetzung von Lyly's *Anatomy of Wit* lautet *Die anatome* (so!) *des esprits!* — Sehr wenig geschmackvoll ist auch der bunte wechsel in sprache und schrift bei anführung von titeln und namen; bald sind sie deutsch, bald englisch oder beides, bald in deutscher, bald in lateinischer schrift, bald fett, bald gesperrt.

Nicht ganz so schlecht wie mit der form steht es mit dem inhalt des büchleins; aber auch hier erheben sich mir schwere bedenken; zunächst das allgemeine, dass der verf. sich nicht klar geworden ist, für wen er eigentlich schreibt. Solche bücher kaufen sich laien, einfache leute mit volks- oder mittelschulbildung, schüler höherer lehranstalten, kurz, lauter solche, die etwas lernen wollen. Kann denen damit gedient sein, wenn sie s. 55 bei Shakespeare lesen: »*Näher auf jene meisterwerke einzugehen, die für jeden gebildeten perlen der weltliteratur geworden sind, würde zu weit führen*«? Wenn sie mit der phrase abgespeist werden, dass man *Hamlet* die tragödie des gedankens, *Othello* die der eifersucht usw. genannt hat? Ich glaube, sie werden es bereuen, ihre mark ausgegeben zu haben, und — was schlimmer ist, — sie werden vielleicht auf fernere versuche, sich selbst weiterzubilden, verzichten, wenn sie so wenig befriedigende hilfsmittel finden. Meiner meinung nach musste grade das wichtigste, das dem gebildeten freilich wohlvertraut ist, am eingehendsten besprochen werden; von Shakespeare's grössten werken mussten kurze inhaltsangaben und wenigstens einige ästhetische fingerzeige, wenn nicht urteile geboten werden; dafür konnte dann eine ganze menge von einzelheiten und von kleinkram der gelehrten literaturgeschichte wegbleiben, dem man hier und da begegnet. Gänzlich unangebracht sind ferner manche redensarten, so das »*bekannt*«, als s. 47 vom ritter Calidore gesprochen wird, und der oft erteilte rat, zu »*vergleichen*«; wie soll denn der laie Massinger's *A New Way* (s. 59) oder A. Behn's *Oroonoko* (s. 68) oder anderes abgelegenes und für die allgemeine bildung höchst gleichgültiges zeug vergleichen, das

kaum in den universitätsbibliotheken zu erreichen ist? Falsch ist der titel von Sidney's schrift *Defence of Poetry* statt *Poesy*; — den verfasser der italienischen *Arcadia* schreibt man *Sannazzaro*, nicht *Sanazaro*; — bei Spenser fehlt die angabe seiner lebenszeit, während sie bei vielen andern, unbedeutendern da ist; — die Spenserstanze ist falsch erklärt; — ob die schulmeisterhypothese bei Shakespeare so besonders annehmbar ist, scheint mir sehr fraglich; — über den inhalt von *Venus und Adonis* und von *Lucrezia* (so!) findet sich kein wort; — dass *Measure for Measure* Shakespeare's einziges stück ist, in dem heikle situationen auf der bühne erörtert werden, ist bekanntlich auch nicht der fall. — Ben Jonson *kann* nicht bloss *sogar ein gelehrter genannt werden*, sondern ist wirklich einer, noch dazu ein recht gründlicher, und seine *Masques* hätten wenigstens mit einigen worten erwähnt werden sollen; — beim *Knight of the Burning Pestle* war *Pestle* lieber mit *keule* statt mit *stössel* zu übersetzen. — Das *colosseum* in rom heisst entweder so oder *coliseo*, aber nicht *coliseum* (s. 84).

Am schluss ist eine zeittafel beigegeben, die nach ziemlich undurchsichtigen grundsätzen angefertigt scheint und eine menge druck- und flüchtigkeitsfehler aufweist; so wird zb. darin s. 157 Montemayor zu einem Spanier gestempelt, während er im texte (s. 46) richtig als Portugiese bezeichnet wird; — Greene's werk heisst hier zur abwechslung einmal *Friar Bacon and Frier Bungay*; — Ben Jonson bekommt unter dem jahre 1637 ein falsches *h*; — Goethe's geburtsjahr steht in der spalte für daten der literaturgeschichte, das Schiller's dagegen in der für allgemeine geschichte; warum wohl? — Southey's werk heisst hier *Talaba*, im texte aber richtig *Thalaba*.

Ich bedaure es tief, das gutgemeinte werk eines mannes, der in seiner wissenschaft tatsächlich schon so manches gute geleistet hat, in dieser weise verurteilen zu müssen; aber aus meinen bemerkungen, die sich leicht durch noch weitere beispiele vermehren liessen, wird zu erkennen sein, dass ich, um der wahrheit die ehre zu geben, nicht anders handeln konnte.

Breslau, ende August 1903.

Hermann Jantzen.

Moritz Trautmann, *Finn und Hildebrand.* Zwei beiträge zur kenntnis der altgermanischen heldendichtung. (Bonner beiträge zur anglistik. Heft VII.) Bonn, P. Hanstein's verlag, 1903. VIII und 131 ss. 8°. *Hildebrand*, s. 65—131.

Die weitgreifendere der beiden in diesem heft der Bonner beiträge vereinigten abhandlungen ist die zweite, die über das Hildebrandslied. Sie hat bei ihrem erscheinen geradezu aufsehen erregt.

Gleich im eingang stellt der verfasser sein programm auf: »Man hat bisher von einem altenglischen Hildebrandliede nicht gesprochen. Und doch hat es eins gegeben; ja wir besitzen noch ein stück davon: freilich nicht ein stück des echten und ursprünglichen altenglischen Hildebrandliedes, sondern nur eine schlechte oderdoch schlecht überlieferte übersetzung, den bekannten althochdeutschen text.«

Das althochdeutsche Hildebrandslied ist also eine übersetzung aus dem Altenglischen; es gelingt dem verfasser sogar, den echten altenglischen urtext wiederherzustellen.

Die germanisten haben sich darum gestritten, ob das gedicht althochdeutsch oder altsächsisch sei. Zuletzt hat Kögel den altsächsischen ursprung mit nicht zu verachtenden gründen verteidigt, aber diese gründe sind widerlegt worden (C. Kraus, Zs. f. d. österreich. gymnasien 1896, 316 ff., Kauffmann, Philolog. studien, festgabe für Sievers, s. 126 ff.), und die altsächsische hypothese dürfte heute weniger anhänger haben als ehedem. Wird die altenglische ihr glück machen? Um den preis, um den sie zu erstehen ist, wird sie schwerlich jemand, der in den bisherigen geleisen der textkritik mitgegangen ist, eintauschen wollen, denn er müsste, was er von Lachmann gelernt hat, dahingeben.

Indem der verfasser die althochdeutsche überlieferung der Casseler hs. von vornherein »eine schlechte oder doch schlecht überlieferte übersetzung« nennt, hat er seine operationsbasis festgelegt. Mit einem schlechten text lässt sich vieles anfangen, er ist *ie swie sô man wil.* Es hiesse die ganze abhandlung ausschreiben, wenn man die änderungen anführen wollte, die der verfasser an der überlieferung vornimmt um aus der althochdeutschen überkleisterung das altenglische original in seiner ursprünglichen reinheit erstehen zu lassen, denn es sind nicht viele verse ohne reparatur geblieben.

Die gründe, welche »übersetzungen aus dem Altenglischen anzunehmen zwingen«, sind auf s. 68—70 gegeben. Es sind

sechs Punkte: 1. Der altdeutsche Hildebrandtext enthält altenglische Buchstaben; 2. er enthält eine zahl altenglischer worte; 3. ganze wendungen stimmen mit sonst aus den altenglischen dichtungen bekannten überein; 4. richtige althochdeutsche verse ergeben, wörtlich ins Altenglische übersetzt, richtige altenglische verse; 5. fehlerhafte althochdeutsche verse werden bei wörtlicher übersetzung richtige altenglische; 6. durch tilgung unnötiger wörter entstehen beim übersetzen tadellose altenglische verse. Gegen diese seine aufstellungen führt der verfasser einwände, die ein etwaiger gegner erheben könnte, selbst ins feld. Da diese einwände ganz einleuchtend sind, so wäre also der gegner der mühe überhoben, näher auf jene sechs für altenglischen ursprung beweisenden punkte einzugehen, doch da sie die grundlage für die ganze altenglische hypothese bilden, so ist es besprecherpflicht, sie zu prüfen. Punkt 1 ist schon durch den verfasser selbst genügend widerlegt: die altenglische schrift war in Deutschland, und gerade in Fulda, wohlbekannt, und einzelne buchstaben davon waren im gebrauch. Zu 2 wäre zu erwähnen, dass *ôdre, wel, tô* auch altsächsisch sind oder doch auch in altsächsischen denkmälern vorkommen, *ûsere* und *habbe* mischformen aus Althochdeutsch und Altsächsisch sein können; im übrigen hat für einzelne wörter dieser art wie für solche wendungen, die unter 3 aufgenommen sind, Kraus die richtige erklärung gegeben. Bei 4 ist nicht einzusehen, wie richtige althochdeutsche verse etwas gegen das Althochdeutsche und für das Altenglische beweisen sollen und zu 5 zu bemerken, dass der verfasser erst hätte beweisen müssen, was fehlerhafte althochdeutsche verse sind. Das letztere gilt auch für die verse unter 6, die man aber auch ausserdem, durch weglassung jener unnötigen wörter, ebensogut zu althochdeutschen versen wie zu altenglischen gleichen masses machen kann, wie z. b. *garutun se iro gûđhamun* zu ahd. *garutun gûđhamun* wie zu ae. *ȝyredon ȝûđhaman.*

Als beispiel, welcher gewaltmassregeln es bedarf, um den althochdeutschen text beiseitezuschaffen zugunsten eines — fragwürdigen — altenglischen, möge die behandlung von v. 16[2] dienen. *Dea êrhina wârun* soll keinen sinn haben, da es bedeute: »die früher hinfuhren oder die vormals lebten« (s. 86 f.), und man könne sich nicht auf zeugen berufen, die gestorben sind. Es tut aber doch gar nichts zur sache, ob die leute, von denen Hadubrand seine nachricht hatte, in diesem zeitpunkt noch lebten, oder ob sie schon gestorben waren. Es handelt sich gar nicht um die

lebensdauer dieser alten leute, sondern nur darum, dass sie »vor dieser zeit, in voriger zeit« (Dwb. 4[a], 2872, Paul, Dwb. 102) schon lebten, dass sie »es miterlebt hatten« (Kögel, Lit.-gesch. I 212). Nun, *dea êrhina wârun* ist verdächtig aus metrischen gründen, und weil bei wörtlicher übersetzung ins Altenglische kein richtiger text herauskommt: es muss also *dat min er-fater* bezw. ae. *þæt mín ǽr-fæder* dafür gestanden haben. Die entstellung erkläre sich folgendermassen: Die worte *mîn fater* in v. 17[1] sind metrisch unzulässig, aber für den sinn unentbehrlich; da sie aber in v. 17[1] «nicht unterzubringen sind, werden sie in v. 16[2] gestanden haben«. Ebenso leicht gelingt die beseitigung der formalen schwierigkeiten: »*Dea erhina warun* und *dat min er fater* sind ja in den schriftzügen unähnlich genug, aber doch nicht so unähnlich, dass die hier angenommene verderbnis undenkbar wäre: *er* ist da; und die paare *warun* und *fater, hina* und *min, dea* und *dat* haben jedes gemeinsame buchstaben.« Danach lauten v. 16f.: *Ealde ond fróde, þæt mín ǽr-fæder Hildebrand hátte; ic eom Heaðubrand clipod* statt der althochdeutschen überlieferung: *Alte anti frôte, dea êrhina wârun, Dat Hiltibrant hætti mîn fater: ih heittu Hadubrant.* Aber die mit solchen mitteln errungene altenglische lesart bedeutet nicht einmal genau das, was ihr zugeschrieben wird. Denn *ǽrfäder*, das durch Beow. 2622 gestützt wird, ist nicht einfach so viel wie »verstorbener vater«, sondern »einst der vater«, wie Grein übersetzt, oder »der vater in der frühern zeit«, gleichsam *fæder on ǽrdagum*, wie *ǽrdagas* die tage der vergangenheit, die frühern zeiten sind; an dieser Beowulf-stelle wird also der vater dem sohne nicht sowohl entgegengestellt als einer der gestorben ist, denn vielmehr als einer, der in frühern zeiten gelebt hat. Und welche geschmacklosigkeit wird dem dichter mit diesem gleich beim beginn der rede des sohnes vorgestellten »verstorbenen vater« zugetraut! Der ganze aufbau der rede Hadubrand's, wie er, leise einsetzend, die schweren schicksale des vaters immer mehr steigert, um zum schluss alle verhandlungen abzuschneiden mit dem entschiedenen *Tôt ist Hiltibrant, Heribrantes suno,* die mit solcher herben sicherheit durchgeführte entwicklung seines pessimistischen verhaltens wird damit durchbrochen.

Auf solchem boden beruht die neuste hypothese vom ursprung des Hildebrandslieds! Es genügt wohl, nur noch wenige der stärkern stücke anzuführen.

V. 31 (s. 96). Das schwierige *neo dana halt,* das Jellinek

gedeutet hat, beseitigt der verfasser, um den fehlenden stab zu bekommen, rasch mit den worten: »Ei da wollen wir das schöne *neo dana halt* kurz und gut in *swertu ni scalt* = ae. *sweorde ne scealt* ändren!«

V. 38—40 (s. 100) ahd. *Ort widar orte . . . Dû bist dir, altêr Hûn, ummet spâhêr, spenis mih mit dînêm wortun, wili mih dînu speru werpan* lautete im urtext *ord wiđ orde. þú eart eald hún lytiȝ: | spenes mec mid spellum, wilt mec mid spere weorpan.* Vor allem musste das ahd. *spâhêr* beseitigt werden: »*spâhêr* kann nicht ursprünglich sein; denn *spâhi* ist kein altenglisches wort.«

V. 48 (s. 104). Für ahd. *Dat dû noh bî desemo rîche* wird vorgeschlagen *þæt þú ǽnȝe ȝít bi Eádwacre.*

V. 51[1] (s. 105) *dâr man mih eo scerita* usw. hat einen unsinnigen wortlaut: »ein held wie Hildebrand wird nicht eingereiht, sondern führt« (aber Hildebrand ist, wenn auch erster ratgeber und vertrauter, so doch gefolgsmann Dietrich's und hat von seinem herrn sowie dem Hunnenkönig befehle zu erwarten und sie auszuführen. Die rangverhältnisse und standesunterschiede der völkerwanderungszeit sind in der germanischen epik durchaus eingehalten); »darum wird zu lesen sein *dâr mînan scilt scertitun [folc sceotantero]* = ae. *đǽr mínne scild scerdon* (*scyrdon* s. 123) *[sceótendra folc]* 'wo meinen schild verhieben'«. Hier gewährt uns der verfasser wieder einen blick in seine methode: »Man wird ja gleich mit dem einwande bei der hand sein: 'das heisst die überlieferung vergewaltigen.' Aber wenn nur die überlieferung nicht über alles mass fehlerhaft wäre! Ohne einen mutigen schnitt ab und zu ist mit solchen texten nichts zu machen.» Und gegen diesen mut halte man die vorsicht s. 93: »wie sollte man sich *ti leop* aus *ti leobe* entstanden, dh. verlesen oder verschrieben, denken?» Ja, der text des Hildebrandslieds ist gefüge: *ist eȥ ernest, ist eȥ spil, er ist ie swie sô man wil.*

Sonst möchte ich nur noch wenige einzelheiten berühren: V. 4 (s. 81) *sunu-fatarungo* soll aus ae. *sunu-fædermáȝas* geändert sein, v. 13 (s. 84) *al irmindeot* aus *alir min deot* = *ailêr mîn deot*, ae. *eal mín đéod.* Weshalb *helidos ubar ringâ* v. 6 (s. 82) nur einen stab haben soll, ist unerfindlich; das zweite substantiv lautete doch auch im Althochdeutschen mit *h* an, *hringâ,* so gut wie das ae. *hrinȝas. Hina* in v. 19[1] (s. 88), *hina miti Theotrîhhe* ist nicht unklar; es heisst althochdeutsch nicht 'hin' und 'von hinnen', sondern nur 'von hinnen' = 'von hier weg'. V. 29

(s. 93) *ni wâniu ih iû lîb habbe* bedeutet nicht: »ich glaube nicht, dass mein vater schon (einst) lebe«, sondern *ni* gehört zu *iû* und *ni-iû* ist so viel wie 'nicht mehr', wie zb. aus dem wörterverzeichnis in Braune's Althochdeutschem lesebuch zu ersehen ist; darum übersetzt Kögel LG. 1, 213: »er ist wohl nicht mehr am leben.«

Der angelsächsische ursprung des Hildebrandsliedes ist durch diese untersuchung nicht bewiesen und konnte am wenigsten auf diesem wege bewiesen werden. Je mehr gewalt den allein uns zugänglichen tatsachen — das ist hier eben die überlieferung der handschrift — angetan wird, um so weniger vertrauen wird man der lösung der aufgabe entgegenbringen. Es gibt umgekehrt anzeichen, welche es mindestens sehr unwahrscheinlich machen, dass das Hildebrandslied etwas mit der altenglischen literatur zu tun hat. Den im Althochdeutschen nicht belegten wörtern oder wendungen des liedes lassen sich solche entgegenstellen, die im altenglischen nicht vorkommen, und auf die der verfasser mit recht jeweils aufmerksam gemacht hat, wie *rihtan* v. 4, *gûđhamo* v. 5, *her frâgên gistuont* v. 8, *irmingot* v. 30, *spâhi* v. 39; doch ist bei der weiten verbreitung der epischen sprache unter den germanischen stämmen (vgl. C. Kraus a. a. o.) darauf kein grosses gewicht zu legen. Aber bedenken erregt von vornherein, dass die gotische Dietrichsage in England so wenig beliebt war, ja, dass die namen Hildebrand und Hadubrand vor dem ende des 11. jahrhunderts dort nicht vorkommen (Binz, Beitr. zur gesch. d. d. sprache u. lit. 20, 212 ff.; Kauffmann a. a. o. s. 174; Busse, Beitr. 26, 65; Jiriczek, D. heldensagen 1, 273). Ganz gegen zusammenhang mit der altenglischen dichtung aber spricht der stil, denn der des Hildebrandsliedes ist straff und gedrungen, kraftvoll, monumental, jener der altenglischen epik gedehnt und ausmalend, prunkvoll, rhetorisch; jener ist einfach, dieser manieriert. Die tatsachen, welche diesen gegensatz bedingen, sind die: Die altenglischen dichtungen sind angefüllt mit hemmendem sprachstoff; die kenningar, reimformeln, schmückenden beiwörter, substantiva mit genitiv oder in zusammensetzungen bilden einen rhetorischen schmuck, der viel raum einnimmt; diese zierenden beigaben aber fehlen im Hildebrandslied fast ganz. Somit ist die gedankenfüllung der einzelnen verse im Hildebrandslied sehr stark, in der altenglischen dichtung bedeutend schwächer. Für die metrik macht sich dieser unterschied darin bemerkbar, dass in dem althochdeutschen gedicht meist inhaltlich stark beschwerte wörter auch

die träger der stäbe sind, während in der altenglischen dichtung gerade jene formelhaften typen zur alliterationsbildung aushelfen müssen. Du auch das althochdeutsche Muspilli im stil mit dem Hildebrandslied übereinstimmt — auch bei Otfrid lässt sich noch verwandtschaft erkennen —, so wird man annehmen dürfen, dass dieses überhaupt die epische sprache der oberdeutschen stämme war — wenigstens im 8. und 9. jahrhundert —, die sich also wesentlich von der altsächsischen und angelsächsischen unterschied. Das ethos der verse ist anders, und die der stabreimdichtung eigentümlichen kunstmittel sind, entgegen dem Althochdeutschen, in den altenglischen epen zur weitesten entfaltung gelangt.

Der herausgeber der altsächsischen genesisbruchstücke kommt zu dem schlusse, dass eine rückübersetzung der altenglischen teile in die altsächsische urschrift nur ein spiel des witzes sein würde (Braune, Bruchstücke der as. bibeldichtung s. 225 [25]). Einen solchen versuch hat Trautmann beim Hildebrandsliede gemacht, bei dem doch die bedingungen noch viel ungünstiger liegen. Gewiss, es steckt viel scharfsinn in seinen lesungen, bei jedem widerspruch wird im hintergrund die hohe achtung vor dem gelehrten stehen, aber er hat eine grosse kraft an ein unmögliches verwendet. So kann diese herstellung eines altenglischen Hildebrandsliedes vom standpunkt des germanisten aus nur als ein scharfsinniges gedankenspiel gefasst werden.

Heidelberg. Gustav Ehrismann.

The Ile of Ladies, herausgegeben nach einer hs. des Marquis von Bath zu Longleat, dem Ms. addit. 10 303 des Britischen Museums und Speght's druck von 1598 von Jane B. Sherzer, Ph. D. Berliner dissertation. Berlin, Mayer & Müller, 1903. 117 ss. Preis M. 3,00.

Wohl selten ist um den titel eines englischen gedichtes eine grössere verwirrung gewoben worden als bei der benennung der uns hier vorliegenden *Ile of Ladies. The Death of Blaunche, Chaucer's Dreme, The Temple of Glasse,* sind bezeichnungen, die alle schon dieser dichtung zugefallen sind. Alle drei erweisen sich als gleich unzulässig und sind aus verwechslung mit andern werken hervorgegangen. *The Death of Blaunche* ist natürlich Chaucer's *Book of the Duchesse*, für das als ein zweiter titel die

worte *Chaucer's Dreme* nicht unpassend wären. *The Temple of Glasse* anderseits ist der name einer dichtung Lydgate's und hat mit unserm buch, wo von einem tempel nirgends die rede ist, nichts zu schaffen. So ist es denn zu begrüssen, dass die verfasserin die jüngste, einzig passende bezeichnung *The Ile of Ladies* in ihrer herausgabe dieses pseudo-Chaucerischen werkes gewählt hat, und es wäre zu wünschen, dass auch in zukunft diese bezeichnung allgemein adoptiert würde.

Bei der herstellung des textes wurde als grundlage benutzt die fassung, welche eine handschrift bietet, die sich zu Longleat in der bibliothek des Marquis von Bath (nr. 256) befindet (mit L bezeichnet). Dieselbe ist etwas älter und in der schreibung konservativer als die hs. Add. 10303 im Brit. Mus. (mit H bezeichnet), die das gleiche gedicht enthält. Fräulein dr. Sherzer hatte bei der kollation von L keine schwierige aufgabe, denn neben einer ihr zur verfügung stehenden kopie von H konnte sie noch Speght's druck vom jahre 1598 (mit S bezeichnet) zum vergleich heranziehen. Sorgfalt, geduld und peinliche genauigkeit waren die höchsten anforderungen, die an sie gestellt waren. Ein vergleich des Sherzer'schen druckes mit dem original ist uns nicht möglich, aber die sorgfältige art und weise, in der die abhandlungen über metrik, über die sprache der reime und über die schreibung gehalten sind, scheinen uns eine garantie dafür zu sein, dass die verfasserin auch im kollationieren pünktlich und gewissenhaft vorgegangen ist und uns einen text geliefert hat, der in zukunft bei allen philologischen untersuchungen als der einzig brauchbare zu verwenden ist.

Auch bei den kritischen abhandlungen war die bahn, welche die herausgeberin einzuschlagen hatte, schon vorgezeichnet. 1) Es handelte sich zuerst darum, an hand der verschiedenen kriterien (über metrik, reim und flexionsendungen) darzulegen, dass die dichtung wohl von einem schüler Chaucer's, aber nicht von ihm selbst herrühren konnte. Welcher gegend der dichter angehörte, ergab sich als ein willkommenes nebenresultat aus den gleichen untersuchungen. 2) Wenn aber ein schüler Chaucer's verfassers der *Ile of Ladies* war, so musste die abhängigkeit des lehrlings vom meister gezeigt werden. 3) Bis dahin hatten, unter der grundvoraussetzung, dass Chaucer verfasser sei, Speght, Bond und Herzberg, jeder nach seiner art, im gedicht anspielungen auf wirkliche vorgänge gefunden. Welche erklärung sollte aber bei zer-

störung jener grundvoraussetzung gegeben werden? Auch hier fand die verfasserin den versuch zu einer solchen schon vor in Engl. Stud. 12 (Brandl), s. 175 f.

Die laut- und formenlehre der reimwörter, die den hauptteil der kritischen abhandlung bildet, lässt aufs neue, aber diesmal unter genauer aufzählung aller fälle, die schon von Herzberg, ten Brink, Skeat, Lounsbury etc. angewendeten kriterien an unsern augen vorüberziehen, die die autorschaft Chaucer's des bestimmtesten ausschliessen; dh. vernachlässigung des tönenden end-*e* (sowohl im versschluss als auch im versinnern); das reimen von $\bar{\imath}$ mit $\bar{e}$, das ein hauptcharakteristikum für die dichter von Norfolk und Suffolk ist; das häufige auftreten von *-es* im ind. praes. 3. pers. sing., das vorkommen der partizipendung *-and*, das durcheinanderlaufen der suffixe *-ayle* und *-ell*, *-aign* und *-en*, die abnorme schwache pluralbildung von *knee (knene)* und die fast durchgehende vernachlässigung des »*ye* : *y*-test«. Im übrigen gleicht unsres dichters äusserliche verskunst in vielen stücken der Chaucer's, dem er als sein schüler nachgeeifert hat.

In der tat beweist Sherzer in einem nun folgenden kapitel über »quellen«, dass unsere dichtung nach den typischen motiven und formen eine grosse verwandtschaft mit Chaucer und dem *Rosenroman* aufweist, der jedem spätmittelenglischen dichter bekannt war. Doch bleibt ein grosses stück material übrig, über dessen bezugsquelle die verfasserin nichts hat ermitteln können. Hier sind allerdings inbegriffen die auf geschichtliche vorgänge sich beziehenden tatsachen, denen das letzte kapitel gewidmet ist. Sherzer begnügt sich aber nur damit, die hypothese Brandl's (Engl. Stud. 12, s. 175 f.) kurz wiederzugeben, das ganze gedicht sei eine verherrlichung der verbindung Heinrich's V. von England mit Katharina von Frankreich. Der ritter sei Heinrich V., die königin der insel Katharina und die schon ältere dame die herzogin von Clarence, für deren identifikation Brandl besonders viel material zusammengebracht hatte, und die für das festhalten seiner hypothese eine hauptstütze war. Kittredge (Engl. Stud. 13, 24) hatte aber auf einen irrtum Brandl's aufmerksam gemacht, auf die verwischung zweier handelnden personen, der ältern dame und der "my lady" des dichters, und am schluss in skeptischer weise hinzugefügt: "It would be curious to consider how this error affects Prof. Brandl's argument, and whether, in view of it, his thesis that the *Dreme* is not a love-poem but

a begging copy of verses is sustainable." Fräulein dr. Sherzer, die aber diese richtigstellung Kittredge's kannte (denn sie druckt einen teil davon auf s. 39 ab), hat es nicht für nötig gehalten, die von Kittredge angeregte untersuchung zu unternehmen, was sie um so eher hätte tun sollen, als sie durch ihre behauptung, die ältere dame sei die königin Isabeau von Frankreich, mit Brandl in direkten widerspruch geraten war (vgl. Brandl a. a. o. s. 179). Sie hätte dann gesehen, dass alles, was Brandl auf ss. 179, 182, 183, 184 über die lady als herzogin von Clarence aussagt, nach Kittredge's richtigstellung dahinfällt. Von der ältern dame wird nämlich nur viermal gesprochen, und zwar nur am anfang des gedichtes und — was für Brandl's argument besonders wichtig ist — nie in verbindung mit den hochzeitsfeierlichkeiten, so dass auf eine identifikation bei den überhaupt magern und vagen angaben über diese person verzichtet werden muss. (Isabeau, Katharina's mutter, passt auch nicht auf die ältere dame, denn das verhältnis von mutter und tochter hätte irgendwie angedeutet werden müssen.) Mit der jungen dame hingegen, in die unser dichter so sterblich verliebt ist, kann natürlich nicht die 14jährige herzogin von Clarence gemeint sein. Ausserdem dürfte ihr, nach vv. 453—458 zu schliessen (wie Sherzer s. 40 richtig bemerkt), keine hohe stelle am hofe beigemessen werden. — Auf die tragweite der Kittredge'schen richtigstellung (nicht »ergänzung«, wie Sherzer s. 36 sich ausdrückt) hätte die verfasserin aufmerksam machen sollen Eine forschung im zustande der verwirrung abzuschliessen, ist nicht im sinne der wissenschaft.

Da hiermit ein eigentlicher eckstein aus Brandl's genialem bau herausgerissen wird, wäre es vielleicht an dieser stelle nicht unangebracht, die noch übrigen fundamente auf ihre solidität hin zu prüfen. Ich bin mir dabei allerdings bewusst, dass bauen schwer, zerstören aber leicht ist. Brandl hat zum erstenmal auf die angabe eines zeitverhältnisses in unserm gedicht aufmerksam gemacht, das mit unverrücktem fingerzeig auf das jahr 1420 hinzudeuten scheint. Ein könig, noch jung und zart, wirbt und vermählt sich und genau sieben jahre vorher (sagt uns der dichter) war sein greiser vater gestorben. In der tat vermählte sich im jahre 1420 Heinrich V. von England mit Katharina von Frankreich, nachdem sieben jahre vorher sein vater, Heinrich IV., die augen geschlossen hatte. Diese tatsache ist von vornherein so leicht nicht umzustossen. Man könnte allerdings sich darauf ver-

steifen, dass Heinrich IV. nicht im greisen-, sondern im rüstigen mannesalter (47jährig) starb, und dass der damals 26jährige Heinrich V. nicht mehr als »jung und zart« gelten durfte. Man könnte auch das ganze als eine zufällige übereinstimmung betrachten und daran erinnern, dass in mittelalterlichen werken und besonders in unserer dichtung die zahl sieben als die heilige die beliebteste war. Doch würden wir gern diese gegengründe fallen lassen, wenn die übereinstimmung von detailzügen im gedicht mit geschichtlichen überlieferungen uns ebenso vollständig wie herrn prof. Brandl hätte überzeugen können. Wie weit er sich in seinem eifer, andeutungen und anspielungen zu finden, hat gehen lassen, beweist der umstand, dass er einen tatsachenkomplex zweimal und zwar in widersprechendem sinne interpretiert. Auf s. 177 a. a. o. weist er auf vv. 1409—1436 und damit auch auf die vorhergehenden, zum verständnis unbedingt nötigen vv. 1389—1405 hin, wo in erinnerung gebracht wird, wie vor sieben jahren der sterbende könig (nach Brandl Heinrich IV.) den baronen des reiches noch einmal seinen jungen sohn anempfiehlt, denselben baronen, die jetzt, sieben jahre später, den jungen erben, der wieder ist im "court where he wont was to dwelle" (1394), nachdem er gekommen ist "in his cuntrye and passed had the wavy sea" (1387—90), so freudig empfangen. Brandl muss doch hier mit uns notgedrungen annehmen, dass, wenn Heinrich IV. wirklich der sterbende könig ist, dieses cuntrye (1389) England und dieser court (1394) der englische ist (über die interpretation von v. 1420 "retorne to that cuntrye" weiter unten); denn der dichter könnte sonst nicht an den tag erinnern, an dem der "kinge of the lande" (1413) starb. Dennoch bezieht aber Brandl (s. 178) das kommen des prinzen in his cuntrye (1389) auf das zustandekommen des vertrags von Troyes, betrachtet also hier cuntrye als französischen boden, und die fahrt über die "wavy sea" (1390) ist für ihn eine blosse gedankenreise auf dem zauberschiff zwischen Troyes und den ständen, »zwischen denen kein meer lag«. (Wenn ein Angelsachse von der "wavy sea" spricht, ist es eigentlich undenkbar, dass dies für ihn ein gedankengebilde sein soll und nicht das meer, das seine ganze seele erfüllt, das geradezu ein stück geschichte für ihn ist.) Die begeisterte aufnahme, die der prinz von den baronen erfährt, sei die huldigung der französischen stände, und nun wird eine stelle aus Walsingham, Hist. Angl. II, s. 334, her-

beigezogen, die beweisen soll, »dass die französischen stände dem eroberer sich gerne überantwortet hätten«: populo civitatis (Parisiorum), ut apparuit, valde gaudente. Aber die zitierte stelle besagt nur, dass die bevölkerung von Paris von den mauern herab zusah und jubelte, als Heinrich an den wällen der stadt vorbeizog auf seinem wege nach Troyes. Dies bezieht sich doch wohl nur auf die neugierige menge und nicht auf die stände. — Die fahrt des prinzen über die wavy sea, die rückkehr in sein angestammtes land, wo sein vater den letzten odem aushauchte, die jubelnde aufnahme bei den getreuen seines vaters, dies umzudeuten in eine "sham sea", in eine fahrt oder rückkehr, die gar nicht stattfindet, in die huldigung der französischen stände, ist sehr gewagt und gezwungen.

Auch die andeutung eines kriegszuges Heinrich's V. gegen Frankreich, die Brandl in dem wort *retorne* zu erblicken glaubt (v. 1420), wird durch folgende tatsachen zerstört. Aus s. 177 u., wo Brandl das wort *returne* motiviert, geht hervor, dass er in den worten des sterbenden königs: (1420) "yf he retorne to that cuntrye might, by aventure or grace" den ausdruck *cuntrye* auf die Ile, also auf Frankreich bezieht. (Dies ist ein hauptargument Brandl's.) Die worte des alten königs nehmen sich dann so aus: »Sollte mein sohn jemals nach Frankreich zurückkehren, dann helft ihm und seid ihm treu«. Dass Heinrich IV., der, solange er die krone auf dem haupte trug, weit entfernt davon, seinen blick ins ausland wenden zu dürfen, sich nie aus den innern wirren des reiches herauswickeln konnte und, durch kämpfe aufgerieben, einen allzu frühen tod fand, auf seinem sterbebette einem krieg mit Frankreich das wort geredet hätte, ist höchst unwahrscheinlich. Dann ist aber die erklärung: "return to that country" = in ein land gehen, in dem der sterbende könig nicht ist, aus einem andern grunde ausgeschlossen. Der dichter, der auf der insel weilt, also fern vom sterbenden könig, bezeichnet richtigerweise das land des letztern mit "that cuntre"; es ist das land, auf dem der sterbende könig weilt, wohin vielleicht auch der prinz eines tages zurückkehren *(retorne)* mag, das land, das der haupthandlung des gedichtes fern ist. Die ganze stelle, ohne hinsicht auf England oder Frankreich, vorurteilslos, ohne spekulation übersetzt, lautet in kurzer fassung: »Der prinz verlässt die königin und kehrt über das meer in sein land zurück an den hof, wo er früher gelebt hat. Da wird er von den ständen mit vollem jubel

als könig und erbe empfangen. (Dies ist für den leser überraschend, denn seit jahren zum erstenmal kommt der prinz in sein land, und zur begründung für diesen jubelnden empfang fügt der dichter hinzu:) Vor sieben jahren hatte sein vater beim herannahen des todes seine barone um sich berufen und ihnen seinen sohn empfohlen, der (obschon dem lande fern) doch ihr angestammter prinz sei. Und sollte er je heimkehren durch zufall oder durch gottes gnade (retorne to that cuntrye might, by aventure or grace 1420—21. Nach der Brandl'schen auffassung lässt sich mit "aventure or grace" nicht viel anfangen; denn nicht ein abenteuer, ein zufall kann Heinrich's V. zug nach Frankreich sein, auch nicht eine gabe der gnade, sondern nur die frucht eines geplanten entschlusses), dann seid ihm treu, wie ihr mir treu gewesen seid. (Ihm nur treu zu sein, wenn er nach Frankreich will, wäre eine sehr matte ermahnung.) Endlich ist der langersehnte zurückgekehrt, dessen kommen freude und jubel verursacht. (Anknüpfend an die für den leser noch nicht klare rede des königs, der so zärtlich von einem sohne spricht, muss der dichter noch die abwesenheit des prinzen erklären.) Bekannt ist nämlich, dass der prinz im zarten alter schweigend von dannen ging auf eine lange reise, um eine prinzessin zu suchen.« — Mit dieser fassung will aber die Brandl'sche detailerklärüng nicht mehr klappen. Die ganze stelle 1389—1436, die etwas märchenhaftes an sich hat (die irrfahrten des prinzen, der tod des greisen königs, die unerwartete heimkehr des erben), passt sehr gut zum ton der ganzen geschichte und kann, wie noch viele andere motive, ohne historische widerspiegelung anzunehmen, im lichte der einfachen erzählung betrachtet werden.

Noch ein einzelzug. Brandl s. 183 a. a. o. sagt: »Ein grosses gefolge kommt ihm (dem ritter) nach, v. 696.« Aber Amor's gefolge, das später als der ritter erscheint und wie ein geisterheer noch vor seiner abreise verschwindet, kann doch nicht als das des ritters gelten.

Nach all diesen überlegungen will es uns fast scheinen, als sei in der ganzen hypothese Brandl's ein grosser riss vorhanden, so dass wir uns zu der erklärung, die *Ile of Ladies* sei ein gelegenheitsgedicht, nicht genötigt fühlen. Auch fehlt der gestalt des ritters jeglicher zug, der uns an Heinrich V. gemahnen könnte, jenen jugendlichen helden, der, ein zweiter Alexander, an der spitze seiner getreuen von sieg zu sieg eilte, tapfer und fromm

zugleich, ein echtes kind seiner zeit. Wenn diesem ein dichter »komplimente« machen wollte, die nur einigermassen auf verständnis rechnen durften, so musste in ihnen etwas von jenem kriegerischen glanze durchschimmern. Den suchen wir aber in dieser süsslichen erzählung vergebens. Überhaupt ist diese geschmeidigkeit, »allbekanntes in märchen- und rätselworte zu kleiden«, wirkliche begebenheiten in verblümter, eleganter umhüllung darzubieten, dem mittelalterlichen dichter durchaus fern. Gibt es in der ganzen mittelalterlichen literatur ein beispiel, wo ein einfaches historisches verhältnis so phantastisch, so spitzfindig und verschnörkelt zu einer dichtung umgeformt worden wäre wie hier? In jener zeit waren eben die »fabeleien« »selbstzweck«. So gut die hofleute der geschichte eines Gawayne, eines Palamoun und Arcite und vielen andern bis zu ende zuhören konnten, so mochten sie auch der *Ile of Ladies* einiges interesse abgewinnen. Erwidert man, dass der »zusammenhang« und die »motivierung« fehlen, so lässt sich entgegnen, dass das ganze eben vom dichter als traum bezeichnet wird, wo das unvermittelte element vollständig berechtigt erscheint.

An einzelheiten der Sherzer'schen abhandlung sei noch folgendes bemerkt: S. 6, Alliterationsformeln, fehlt: b*ent his* b*ow* 786, s*ate and* s*onge* 716. S. 20: me. *ous* wird auch als *us* dargestellt 219 LS *aduenturus* (*-ous* H), 288 L *perelus,* 809 L *vertuus* (*-ouse* HS), 2159 L *marvelus* (*-ous* HS.); me. *-or* findet sich in 2053 L *honor,* 2054 L *connqueror* (*conquerour* HS.). Auf s. 10 hätte die verfasserin gut getan, den letzten satz noch einmal durchzulesen. (Der abfall wird doch nicht vernachlässigt, sondern eher nicht mehr vermieden.)

Leicester, September 1903. Bernhard Fehr.

Wilhelm Heise, *Die gleichnisse in Edmund Spenser's Faerie Queene und ihre vorbilder.* Strafsburger doktorschrift. Königsee (Thüringen) 1902. XII u. 181 ss.

In einer kurzen einleitung über Spensers allgemeine dichterische bedeutung erwähnt Heise, dafs sein reicher bilderschmuck bisher noch zu wenig beachtet worden ist, dafs nur Rowe 1899 im 14. bande der 'Modern Language Notes' *Spenser's Short Similes*, und auch diese nur aus den ersten beiden büchern der

Fairie Queene und unvollständig, zusammengestellt hat. Heise hat mit ausnahme der kürzeren metaphern, metonymien usw. alle erweiterten vergleiche und gleichnisse, allegorien und sentenzen aus der Faerie Queene gesammelt und auch beachtenswerte stellen aus den kleinern gedichten herangezogen. Im ganzen sind 389 bilder behandelt.

Zunächst kommen die »bilder aus dem bereiche der natur« an die reihe (s. 7—57), dann die »bilder aus dem bereiche des menschlichen lebens« (s. 58—89); im zweiten hauptteil (s. 90—152) behandelt der verfasser »Spensers vorbilder«. Die arbeit gewährt uns einen wertvollen einblick in die aufserordentlich bilderreiche sprache Spensers, der zb. den Calidore sich seiner feinde erwehren läfst, wie der stier in der hitze des sommertages mit seinem langen schweife die bremsen wegbürstet (nr. 27 s. 11); Radigund ihren fufs auf den nacken ihres feindes setzen läfst, bereit ihn zu töten, wie ein bär ein schwaches tier umkrallt, aber stolz noch eine weile horcht auf das jammern seines opfers (nr. 50 s. 15); die eifersüchtige Britomart mit einem kinde vergleicht, das, durch einen traum aus dem schlafe geschreckt, die wärterin mit seinen launen quält (nr. 285 s. 63):

"*. . . kicks, and squals, and shriekes for fell despight,*
Now scratching her, and her loose locks misusing,
Now seeking darkenesse, and now seeking light,
Then craving sucke, and then the sucke refusing;
Such was this Ladies fit in her loves fond accusing."

Bei nr. 64 (tiger und löwin bei einer beute) hätte auf das ähnliche bild nr. 47 hingewiesen werden sollen (bär und tiger) und auf nr. 67 (2 tiger). Auf s. 32 müfste es bei β nicht »gras« heifsen, sondern »unkraut«, denn in den drei belegen ist nur von *weeds* die rede; auch im dritten, wo auch das wort *leafe* — und nicht etwa *blade* — darauf hindeutet, dafs *weed*, wenn auch nicht grade »unkraut« — das würde in das an sich feine bild nicht recht passen —, so doch vielleicht »unterholz«, »gestrüpp« bedeutet, wozu allerdings *liftes up his head that did before decline* wieder nicht recht passen will. Sehr beachtenswert ist das wundervoll ausgeführte bild von der rose (nr. 153 s. 35), das Spenser, wie Heise später (s. 120) zeigt, mit geringen abweichungen Tassos *Gerusalemme liberata* (XVI 14 f.) entnommen hat. Auf s. 39 erwähnt Heise den vergleich: I 7, 37 *His stubborne steede under him did trample as the aire*, den er mit recht »vollkommen unklar« nennt; für ganz ungeheuerlich halte ich es allerdings nicht,

dafs Spenser kühn gesagt haben sollte: das pferd trampelt wie die luft; im NED. sind unter 8) auf s. 197[c] verschiedene belege (von 1535—1879) beigebracht für "*air in motion, breeze, light wind, current, draught*"; aber kühn wäre es immerhin. Am schlusse des ersten hauptteils verweist Heise auf das buch der Miss Sawtelle *The Sources of Spenser's Classical Mythology* (Boston 1896), bringt daher die der klassischen götterlehre und sage entlehnten gleichnisse nicht, sondern gibt nur einige nachträge dazu.

Ist schon der erste teil, die übersichtliche zusammenstellung von Spensers bildern, wertvoll, so ist es in noch höherem mafse der zweite teil, in dem Heise »Spensers vorbilder« behandelt und nachweist, wie der dichter auch bei der anwendung seiner bilder unter dem einflusse der renaissance gestanden hat, wobei er die arbeiten von Jortin, Warton, Todd und Köppel, die schon vereinzelte forschungen über diese nachahmungen gebracht haben, in reicher und willkommener weise ergänzt. Bei nr. 156 (s. 121) versäumt Heise darauf hinzuweisen, dafs im *Orlando furioso* noch eine zweite stelle vorkommt, an der mit der vom regen erquickten und in der sonne sich wieder aufrichtenden pflanze verglichen wird, und die er selbst kurz vorher bei nr. 134 (s. 117/8), dem bilde von der nach grausamem winter von den sonnenstrahlen neu belebten pflanze, herangezogen hat.

Zu dem »gesuchten vergleiche bei der schilderung der schönheit der Serena« VI 8, 42:

Her goodly thighes, whose glorie did appeare
Like a triumphal Arch, and thereupon
The spoiles of Princes hang'd which were in battel won.

(nr. 294 s. 66) bringt Heise auf s. 143 keinen quellenbeleg. Ich glaube die quelle im Hohen liede Salomos gefunden zu haben, wo es 4, 4 von der »freundin« heifst: »Dein hals ist wie der turm Davids, mit brustwehr gebauet, daran tausend schilde hangen und allerlei waffen der starken«; und anderseits 5, 15 vom »freunde«: »Seine beine sind wie marmelsäulen, gegründet auf güldnen füfsen.« Wobei denn auch an eine dritte ähnliche, wohl bekanntere stelle erinnert werden darf: 7, 5 »Dein (d. h. wieder der freundin) hals ist wie ein elfenbeinener turm. Deine nase ist wie der turm auf dem Libanon, der gegen Damaskus siehet.«

In den schlufsbemerkungen (s. 153—164) gibt Heise einen kurzen rückblick über seine sammlung und weist zunächst auf die grofse mannigfaltigkeit in der form von Spensers bildern hin,

der sich in reicher abwechslung zur verknüpfung der vergleiche mit der erzählung aller ihm zu gebote stehenden mittel bedient; er spricht dann noch über die verschiedenen stellungen der bilder, über ihre ausdehnung und ihre stellung am anfang der strophe, wobei Spenser sogar oft um dieser äufserlichkeit der form willen den zusammenhang der erzählung zerstört oder sich zu wiederholungen verleiten läfst, die aber wegen der reichhaltigkeit seiner sprache nicht störend wirken. Dann wird noch die öftere häufung von bildern betont und durch verweise belegt, und die reiche fülle des inhalts der bilder und vergleiche rühmend gewürdigt; und endlich kommt Heise auf das verhältnis des dichters zu seinen quellen zu sprechen, zu denen er aufser den von Spenser selbst genannten Homer, Virgil, Ariost, Tasso und Chaucer nach dem erfolge seiner forschungen noch Ovid und Statius mit bestimmtheit hinzuzufügen vermag. Dafs Spenser seine vorgänger für seine bilder und vergleiche so ausgiebig benutzt habe, dürften wir ihm aber nicht zum vorwurf machen, denn er habe mit grofsem geschick den fremden einschlag in seine erzählung hineinverwoben und meist den entlehnten bildern seinen eigenen stempel aufgedrückt, auch den stoff so passend zu verwenden verstanden, dafs man kaum das eine oder andere der übernommenen bilder vermissen möchte; auch sei ja mehr als die hälfte aller bilder selbständiges eigentum Spensers, und unter diesen sei eine ganze reihe von gleichnissen, die zu den schönsten und wirkungsvollsten der ganzen dichtung zählen. Endlich nimmt der verfasser den dichter noch gegen das urteil der Miss Rowe in schutz, die ihn zu den euphuisten rechnen zu müssen gemeint hat, und weist nach, dafs das durchaus nicht nötig sei, wennschon er verschiedene kleine eigentümlichkeiten mit den euphuisten gemein habe. Und dann streift Heise noch die beiden hauptgruppen der vergleichspunkte bei Spenser: schilderung des kampfes und darstellung körperlicher schöne; streift sie leider nur, während eine, wenn auch nur ganz knappe, übersicht in abc-licher ordnung, so wie ich sie bei meiner arbeit über das *Bild im Laud-Troy-Book,* die demnächst in der Anglia erscheinen wird, angehängt habe, dem Heiseschen buche mehr den stempel des nachschlagewerkes aufgedrückt haben würde, das es doch auch sein will und auch zu sein verdient. Diesem zwecke würde auch eine übersicht über die einzelnen gruppen der bilder, wie

ich sie gleichfalls a. a. o. gebe, gedient haben; ihm dienen allerdings auch tatsächlich, nur nach anderer richtung hin, die übersichten auf s. 165—173, die uns sofort erkennen lassen, wo bei Spenser in jedem buche, gesange, in jeder strophe überhaupt gleichnisse sowohl wie einfache vergleiche vorkommen, und unter welcher nummer sie in der vorliegenden schrift behandelt sind; ferner welche sonstigen stellen aus der *Faerie Queen* zum vergleiche herangezogen sind, welche bilder aus seinen übrigen dichtungen erwähnt werden. Ebenso wertvoll ist das »verzeichnis der aus den werken anderer dichter besprochenen parallelen« (s. 174—181) — wofür es doch, nebenbei bemerkt, besser heifsen würde: »verzeichnis der besprochenen parallelen (oder: stellen) aus den werken anderer dichter« —, in denen wir aus Homer, Virgil, Ovid, Statius, Dante, Pulci, Bojardo, Ariost, Tasso, Chaucer, Hawes und Shakespeare reiche ausbeute finden.

Leider ist die verdienstliche und fleifsige arbeit, die für die gleichnisforschung stets ihren wert behalten wird, sehr schlecht gedruckt; der druck auf den ersten seiten zumal ist wegen der vielen zerbrochenen typen das reine augenpulver. Auch sind leider viele druckfehler stehen geblieben.

Bonn, 27. Oktober 1903. J. Ernst Wülfing.

Adolf Bekk, *Shakespeare. Des dichters bild, nach dem leben gezeichnet.* Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1902. 143 ss. 8°.

Wieder eine neue darstellung von Shakespeare's leben und wirken, und diesmal eine recht liebenswürdige, anziehende, eigenartige! Das kleine buch macht keine grossen, streng wissenschaftlichen ansprüche; es ist vielmehr ausdrücklich für Shakespearefreunde bestimmt, für weite kreise, insbesondere auch für die deutsche jugend. Damit ist sein zweck, den es nach unserer meinung ausgezeichnet erfüllt, wie seine stellung in der Shakespeareliteratur hinreichend gekennzeichnet. Der verfasser, der in seiner jugend, vor fast vierzig jahren, schon mit zwei andern Shakespeareschriften hervorgetreten ist (W. Shakespeare, eine biographische studie, 1864, und Shakespeare und Homer, 1865) geht von durchaus wissenschaftlicher grundlage aus, die zwar im wesentlichen auf der ältern forschung aufgebaut ist, die neuere aber

doch nicht völlig vermissen lässt. Die vorgebrachten tatsachen sind im allgemeinen richtig, in manchen einzelheiten jedoch wird gegenwärtig etwas anders geurteilt. Aber auf dergleichen dinge, von denen wir ja im grunde doch nicht viel wirklich sicheres wissen, kommt es bei einer solchen darstellung, wie es die vorliegende ist, gar nicht so sehr an. Besonders anziehend wirkt die begeisterte liebe und verehrung, die der verfasser seinem dichter entgegenbringt, obwoh lsie ihn manchmal so weit führt, selbst schwächen oder, besser gesagt, eigentümlichkeiten, die uns als solche erscheinen, wie gezierte und gespreizte ausdrucksweise, anstössigkeiten u. dgl., allzu rücksichtsvoll zu entschuldigen, anstatt sie mit einer historisch erklärenden bemerkung einfach festzustellen. Auf einzelheiten einzugehen, wozu inhalt und stil manche gelegenheit böten, versage ich mir, da doch nur lauter bekannte dinge dabei zur sprache kämen. Vielleicht hätte sich eine fester gefügte disposition empfohlen, aber gerade die leichtigkeit und lebendigkeit, mit der oft das gebiet gewechselt und die einzelnen hauptfragen ineinander verwoben werden, trägt auch wieder zu dem eigenen reize des büchleins bei. Hübsch sind namentlich auch die kulturgeschichtlichen schilderungen (bes. s. 94 ff.), bei denen nur das kirchliche ein wenig überschätzt ist.

Der schluss des bändchens bringt unter dem titel »Zur ästhetik der werke Shakespeare's in aussprüchen deutscher dichter und denker« (s. 116—141) eine reihe von wichtigen und geschickt ausgewählten bemerkungen, die wohlgeeignet sind, den eindruck von Bekk's eigener darstellung zu verstärken, wennschon sie dem forscher natürlich längst bekannt sind. Ausführlich werden Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul ins feld geführt; in kürzerer form hören wir noch Tieck, A. W. Schlegel, Schopenhauer, Fr. Th. Vischer und Gervinus. — Alles in allem ein geschicktes, von warmem gefühl getragenes, volkstümliches büchlein, das von den weitesten kreisen, insbesondere auch wirklich, wie es der verfasser selbst wünscht, von der jugend gelesen zu werden verdient, da es recht gut geeignet ist, ein anschauliches bild von dem dichter und seinen werken zu vermitteln.

Breslau, 1. Oktober 1903.

Hermann Jantzen.

Alfred von Mauntz, *Heraldik in diensten der Shakespeare-forschung.* Selbststudien. Berlin, Mayer & Müller, 1903. XI + 331 ss. Preis M. 8,00.

A book with a title promising something fresh and original is naturally taken up with avidity in these days when so much Shakespearian criticism is suffering from the dry-rot of mediocre and biased interpretation. Herr von Mauntz's book has a title of unusual promise, regarded from the historical point of view. We have long desired that someone might gather together, under some general title, not only heraldry, as illustrated in Shakespeare, but those various other forms which are more or less intimately connected with it. For example, emblems, badges, medals, charges, banners, flags, emblematic windows, posy-rings, mottoes (enigmatical, sentimental and emblematical), epigrams, *sententiæ,* etc., etc., are all more or less closely related not only in the historical periods with which Shakespeare deals but in his own period as well, and are expressive of a somewhat common activity. As Lower observes: "The reigns of Edward III and Richard II were the 'palmy days' of heraldry. Then were the banners and escocheons of war refulgent with blazon; the light of every chancel and hall was stained with the tinctures of heraldry; the tiled pavement vied with the fretted roof; every corbel, every vane, spoke proudly of the achievements of the battlefield, and filled every breast with a lofty emulation of the deeds which earned such stately rewards." Thus in *Rd. II* we find (III 1, 24—25):

> From my own windows torn my household coat,
> Razed out my imprese, leaving me no sign.

This large field, comprising heraldry and the other forms referred to, represents a content of Shakespeare's mind as yet practically unexplored. Of course, we have Green's *Shakespeare and the Emblem Writers,* but besides being a mere compilation this work is a somewhat exaggerated statement of the employment of even that important branch.

Unfortunately, however, one is forced to feel, on closing the volume before us, that the subject still remains in its original condition of promise rather than of exhaustive treatment. We should not, perhaps, too severely criticise the author because he has not realized our ideal even though, as we shall see presently, he has confused it. But we surely have a right to expect, in a

volume of almost three hundred and fifty pages, some approach to adequate treatment of the subject in the restricted form in which he has chosen to conceive it. Our anticipations are disappointed. The author quite evidently has no thorough-going conception of his subject. Of the seven "studies" which compose the book, only the fifth, strictly speaking, treats of the subject proper, *viz.* »Die heraldische ausdrucksweise Shakespeare's«. We may pass over the first and last studies as introductory and illustrative respectively. The second, third, and fourth studies deal respectively with »Der familienname Shakespeare«, Das wappen Shakespeare's«, and »Die abstammung Shakespeare's«. Now, we might, by some sort of liberal interpretation, include this more strictly biographical material — some of it not without excellence — under heraldry. But there is no shadow of question about the sixth study, for it has nothing to do with it. This, of course, is not true according to the author's treatment. But the author is demonstrably and even palpably in error. And confusion worse confounded extends to the subject matter itself. When, for example, the author comes to deal with the phœnix he is not only forced to confess that »Als wappenzeichen kommt er nicht oft vor«, but undertakes to save his case by drawing upon emblems and medals. Even dear old Guillim, whom the writer appears to have been satisfied to accept as his chief guardian angel, would have saved him from such confusion. "Arms", he says, "are distinguished from those Hieroglyphics, Symbols, Emblems, and Devices of old which have given them name." Even if we agreed with our author, then, when he says: »Shakespeare braucht heraldisch-technische ausdrücke in allen seinen werken, muss also heraldik studiert haben«, it would still remain uncertain what was really included. The writer's reading, in this as in the more critical fields, has been manifestly inadequate. »Die ältesten englisch-heraldischen werke habe ich in Deutschland nicht auftreiben können«, he confesses. Yet Guillim is not sufficient; and the author could have used such a book as Gatfield's *Guide to Heraldry and Genealogy* (London 1892) to advantage.

The book, then, has no real unity, and the subject is conceived with thorough-going inadequacy. Some moiety of virtue might remain, however, if the work were scholarly. But the author makes no attempt whatever to classify such forms as seals, badges,

and emblems, which he appears to regard as uniformly included in heraldry, for all kinds are uncritically accepted as representing its various forms. One might still hope, however, to sift the wheat from the chaff were it not that he is soon forced to the conviction that scarcely a single example can be implicitly accepted as a correct illustration, nor a single reference be regarded as indubitable. As proof of these statements we may take the »verzeichnis« (p. 127 et seq.), which is to illustrate Shakespeare's usage of heraldic expressions. Under the letters 'a' and 'b' we find forty-four words given. Of these not less than fourteen are erroneously cited either as examples of definite heraldic usage or as having reference to it. For example, — *anchor:* H6C V 4, 13: *Warwick was our anchor.* Now the anchor unquestionably appeared as a 'charge' in heraldry, but reference to the passage in Shakespeare, where Queen Margaret employs the figure of a wrecked ship, will convince even the most prejudiced that heraldry is not referred to here. Shakespeare was not thinking of the 'base' of a shield when he wrote, *as doth a galled rock o'erhang and jutty* (not 'jotty', as printed) *his confounded base,* H5 III 1, 13; nor of the beetle or scarabee in heraldry when he wrote, *the poor beetle, that we tread upon . . . finds a pang as great as when a giant dies,* Meas. III 1, 79. The billet in *beat out my brains with billets,* Meas. IV 3, 58, is not the rectangular-shaped bearing of heraldry but a club. The blue-bottle in *you blue-bottle rogue,* H4B V 4, 22, is not a reference to the blue flower of heraldry but to a dark blue uniform. 'Upright' in, *He rears upright,* Ven. 279, does not refer to heraldry in this sense. It is "applied to reptiles and shell-fish, as *rampant* is to animals." And so we might go on. But there are at least thirty words under 'a' and 'b' alone, all of which occur in Shakespeare, that might profitably have gone to replace incorrect or doubtful examples. The text and references, moreover, are full of inaccuracies. Note the following: p. 127, *swells* for *swell's;* p. 128, H5 III 7, 63, for 73; *your arms* for *his arms:* p. 130; Lr. II 1, 165, for II 4, 179; Tw. II 3, 54, for II 5: p. 131, *the caduceus* for *thy caduceus; from Phœbus* for *of P.*: p. 135, R3 IV 2 (line 9 omitted); so line 59 in H4A II 1; Son. 103 for 130; Ado V 3, 37 for 27: p. 142, H6B I 4, 40, for 72; *mended* for *melted; sh's* for *she's:* p. 143, Compl. 25 for 18; *has* for *hath;* Hml. III 2 238 for 288; p. 145 *sprang* (corrected later) *from the*

great Antonius, for *sprung from . . . Andronicus; hath* for *had: the sustaining* for *our sustaining;* Tim. I 2, 127 for 137: p. 147, Ven. 285 for 279; Ado III 11, 66, for III 1; *glimmerisy* for *glimmering; go by* for *go buy; visor-like* for *visard-like*, and numerous others. Some of these errors may possibly be due to the use of some other than the 'Globe' text, but elsewhere both language and references accord with it. Difficulties incident to the use of a foreign language are, of course, also to be considered.

But we have perhaps said sufficient at this stage to reveal the lack of unity in the treatment of the subject, the inadequacy with which it is conceived, and the absence of scholarly treatment. It is when we come to the sixth study that we discover the cankerworm that has been gnawing at our small bud of promise. The writer has a theory! All, then, that has preceded and all that follows has value only as it leads to and supports this theory. The study itself is devoted to an interminable interpretation of Shakespeare's poem *The Phœnix and Turtle.* That Professor A. Brandl is acknowledged to have projected the theory in its original form can scarcely add to its probability though it may demand our more respectful consideration. The grounds upon which the study has been included in the volume are the author's statement that the Nash family had three crows in their coat of arms and the Spenser family an eagle. Slight enough indeed, surely! but not too slight to form the basis for an interpretation which seems to have required one hundred and fifty pages for its statement. The pathetic thing about it all, however, is that the whole study has nothing whatever to do with heraldry. This is demonstrable on the author's own grounds. For in order to acquire the main premise upon which the whole interpretation turns, the correct text is altered and forced into a meaning manifestly impossible. The thesis maintained is that the poem is, in the main, a lament on the part of Shakespeare over the death of Marlowe and especially over the loss of his blank verse. It was, of course, necessary to dispose of Grosart's theory in order to establish another. But here again the writer's restricted knowledge of the field is implied in the absence of any reference to the work of Furnivall in this connection. Then, with Wyndham to furnish his somewhat unreliable statements concerning the stage and its literary quarrels, it is easy to formulate a theory such as

follows: »Die ersten fünf verse des gedichts bezögen sich auf Shakespeare's stellungnahme in den literarischen zwistigkeiten des jahres 1593, das anthem bedeutete einen lobgesang auf die fähigkeit Marlowe's, aus 'schönheit' und 'wahrheit' eine zweieinigkeit, 'eine anmut in aller einfachheit' zu schaffen, und der threnos einen klagegesang um die verluste, welche die englische literatur durch den tod Marlowe's gehabt hat. Das gedicht: 'Der Phönix und Turteltaube' entpuppte sich so zu einem symbolischen nachruf, in dem eine ganz besondere dichterische leistung Marlowe's verherrlicht würde.« In accordance with this conception, the owl represents Gabriel Harvey, the eagle Edmund Spenser, the swan Shakespeare himself (surely analogous to the "William Himself" theory of the sonnets!) and the crow represents Nash.

The possibility of these references is made to turn on the interpretation of the lines:

Beauty, truth, and rarity,
Grace in all simplicity,

and on the identification of 'beauty' and 'truth' with the phœnix and turtle. Hence we have the transcribed title (p. 238): »Die schönheit — die poesie, und die wahrheit — die prosa in den dramatischen dichtungen Marlowe's. (Dh. sein blankvers.)« Now sometimes a change of text is a mark of genius but more often of ignorance. We might possibly in this case be trapped into the belief in the former were it not that our author has displayed not only unfamiliarity with Shakespearian grammar but a thoroughly consistent misunderstanding of practically every difficulty in the poem. When, therefore, he reads the line 'Beauty, truth, and rarity' without the comma after 'truth' in order that he may translate it 'schönheit, wahrheit in seltener vereinigung', and so pass on to 'poetry' and 'prose' we must demur. Not a line in the poem supports such an interpretation. And if the author object perhaps he may tell us how he came to change the text in line 32 from 'But in them it were a wonder' to 'But in them it was a wonder', and translate: »Aber in der vereinung dieser lag (eben) ein wunder«; or how he came to adopt the impossible interpretation of lines 47—48:

Love hath reason, reason none,
If what parts can so remain.

as »Liebe hat vernunft, keine vernunft, wenn das, was scheidet oder weggeht (parts = departs), so bleiben kann«. If the poem

is such utter nonsense as this, which it certainly is not, why not answer at once the demands of 'reason' and say so; or at the least why so deliberately ignore the information that Schmitz affords and not interpret 'parts' as 'departs' but as 'separates' or 'is divided'? Or why have Shakespeare caricature himself by making so much ado over the loss of Marlowe's poetry and prose when these are both "Simple ones", according to the line: "Simple were so well compounded"; for the translation »einfache fragen« does not overcome the interpretation on p. 181. And why attempt to establish a point of gender on the basis of the word 'his' in the line "the turtle saw his right", and ignore the line "Lest the requiem lack his right?" But all this is easily explained. The author neither understands the poem nor does he know his Shakespearian grammar.

The value of any theory whatsoever concerning this difficult poem may, in the first place, be measured by its ability to meet its difficulties. Measured by this initial test Herr von Mauntz's theory is absolutely without value. It does not explain a single difficult passage. It hangs by the merest thread of chance coincidence of external fact and in no respect upon anything embodied in the poem itself. To pause, therefore, and specify the points by which it is impossible and absurd that the early stanzas refer to certain contemporaries of the poet would be to amplify the obvious and refute the impossible. On its own grounds the theory is impossible. Even another hundred odd pages of citations from Greene, Nash, Chettle, and Harvey, could not make it otherwise. But there are certain general considerations which, we should suppose, would have been sufficient to prevent such improbable conjectures. In the first place all normal conceptions of Shakespeare, both as gathered from his works and from the slender accounts we have of him, go to establish his 'gentleness'. If Shakespeare had ever made a reply to an attack it would surely have been a direct one to Greene. But he made no answer. As Jusserand observes, "he only showed that Greene's criticisms had not much affected him by turning later on another of the complainer's novels into a drama". And why, if the poem were in part a reply, should Shakespeare conceal his vindictiveness? It has taken three hundred years to discover the reference; may we not fairly suppose that since there were arms in plenty containing three crows or the eagle that others might just as well

have been referred to? And why should Harvey see himself portrayed in the "foul precurrer" because he chanced to have written the *Precursor to Pierce's Supererogation*, especially since the other lines of the stanza are so explicit in their reference to the screech-owl? Or why, since Spenser himself almost certainly referred to Shakespeare as an eagle (Aetion), should we not at once make him king of the birds, and find some other to suit the 'Swan'? Why, indeed, not a dozen other possibilities, since these are impossible? Then, of a sudden, the reader comes upon the solution. It is all due to instinct: »Instinktiv fühlt man heraus, dass Shakespeare auch hier symbolisiert,« says the writer (pp. 198—99). Instinktiv! Then with this infallible guide the date of the poem may conveniently be shifted back to 1593 to suit the occasion; we may ignore the character of the companion poems with which this was published and which contain no hint of a literary quarrel; and we may disregard the fact that all the poems were dedicated to Sir John Salisbury, for Shakespeare's reputation for 'gentleness' has been demolished and good taste is no longer required. But perhaps we should say of all this what Grosart said when he failed to comprehend the fifth stanza: "It is a mere accident of the poem."

There is an old tradition that actors playing a part take on the attributes of the character represented. I may already have contributed to the establishment of the belief and myself, following the author, have lapsed into an amplification of the obvious. Further citation is not impossible for the lack of abundant material but for humane reasons. But certain general conclusions are reached, as a result of this wordy treatise, which can scarcely fail to interest the reader if for no other reason than to observe their consistency with preceding theories. One wonders, for example, what could have been the original source of the suggestion for the author's statement: »Shakespeare hatte vor 1592 eine reise gemacht, keine sehr weite, aber doch von so langer zeitdauer, dass er reichlich fremdländische eindrücke in sich aufnehmen konnte.« Then 'instinctively' it occurs to one that the author may have read and accepted Dr. Furness's happy conjecture as to Shakespeare's possible occupation during those troublesome years from 1585 to 1592. "My own private conviction", he says, "is that he mastered cuneiform; visited America; and remained some time in Boston, — greatly to his intellectual advantage." And as for the author's

conjecture »dass die von Harvey oft erwähnte frau identisch ist mit der 'schwarzen frau' der sonette Shakespeare's, dass diese nicht nur seine geliebte, sondern auch seine erste literarische beschützerin gewesen zu sein scheint, und dass an sie auch einige sonette gerichtet sein dürften, die man bisher als freundschaftssonette oder als an einen mann gerichtet zu erklären versucht hat«, — as for this we may as well admit it too. The good Mr. Griffiths has observed that the 'dark lady' can be traced throughout the early plays. But why have a theory and not work it to the limit? So ubiquitous was that convenient lady and so regularly has her shadow fallen upon the pages of Elizabethan literature that, with a goodly number of Shakespeare's female characters of disputed appearance, there is no doubt but that she might be shown to be the real object of the poet's desire, and her glorification the real end of his life's endeavor.

We have already paused too long to note further misprints, and errors of text and references. The English is especially unreliable and the reader will do well to verify every quotation and reference. The text of the poem *The Phœnix and Turtle* is very poorly edited, and the word treble-dated, which occurs in the discussion very frequently, is printed with or without the hyphen quite inconsistently and apparently with regard to no authority. We rather object, too, to the insidious manner in which the author, going against his leader Guillim, attributes the 147th Psalm to Daniel instead of David.

There is something pathetic about all this wasted diligence and its unscholarly attributes which went to the compilation of this book. If we are careful not to be misled by false examples we may perhaps discover something of Shakespeare's knowledge of heraldry, but almost the sole value of the work consists in the suggested possibilities of its interesting title. If the forms related to heraldry were conceived of in their proper proportions and treated on purely historical grounds we should have a contribution to Shakespearian knowledge as fresh and novel as it would be interesting and instructive. We still await the production of such a volume with anticipation.

New Haven, Connecticut.

Arthur H. R. Fairchild.

SCHULGRAMMATIKEN UND ÜBUNGSBÜCHER.

Ernst Brandenburg, *The Correspondent's Guide.* Hilfsbuch der englisch-deutschen handelskorrespondenz. Berlin, Ernst Siegfried Mittler & sohn, 1904. V + 91 ss. Preis geh. M. 1,00; geb. M. 1,50.

Dieses buch soll eine ergänzung zu jeder englischen handelskorrespondenz bilden, indem es die üblichsten redewendungen in geordneter fassung zur schnellen verfügung stellt. Es werden zunächst auf fünf seiten wörter und redensarten zusammengestellt, die die geschäftskorrespondenz im allgemeinen betreffen, dann die formeln der anrede und des briefschlusses s. 6 angegeben; darauf folgen s. 7—9 briefanfänge, s. 10 ff. briefschlüsse und schlussworte, s. 12 bewerbungen und zwar namentlich die benennungen der gesuchten stelle, dann wieder 1) anfänge, 2) persönliche verhältnisse, 3) frühere beschäftigung, 4) grund des austritts, 5) referenzen und zeugnisse, 6) gehalt, 7) versprechen, sich zu bemühen, den ansprüchen zu genügen, und schluss. In dieser weise werden die weitern geschäftsvorkommnisse behandelt. Das buch bringt einen guten gedanken zweckmässig zur ausführung und dürfte in der tat neben den vollständigen musterbriefsammlungen, worin rasch zu finden, was man gerade braucht, sich oft schwierig erweisen kann, dem angehenden handelskorrespondenten eine willkommene hilfe bieten. Für eine neue auflage dürfte es sich empfehlen, die deutsche spalte links, die entsprechende englische rechts zu stellen und für die deutsche spalte deutsche lettern zu wählen.

Dortmund, 1. Juni 1904. C. Th. Lion.

A. Harnisch und John G. Robertson, *Methodische englische sprechschule.* Englische texte. Systematisches wörterverzeichnis. Phraseologie. Erster teil. Mit einem plane von London. Leipzig, O. R. Reisland, 1904. VIII + 119 ss. 8°. Preis geb. M. 1,80 (ohne den plan M. 1,40).

Die englischen texte behandeln den menschlichen körper, die familie, zeit, kleidung, das haus, mahlzeiten, jahreszeiten, wetter, krankheit, die stadt, berufe und beschäftigungen, reisen, briefwechsel, London, gesellschaftliche verhältnisse auf 46 seiten mit

angabe der wörter, die nur zur weiterführung des textes dienen, unter dem text. Dann folgt das zu den texten gehörige sachliche vokabular, dem am schlusse jedes kapitels redewendungen des täglichen lebens, die mit dem stoffe in einiger verbindung stehen, beigefügt sind. Ich zweifle nicht daran, dass sich das buch mit dieser einrichtung auch wohl in der schule vorteilhaft verwenden lässt, wohl aber daran, dass sich neben dem, was notwendig im unterrichte geschehen muss, zeit für einen derartigen betrieb der sprechübungen finden wird. Ich möchte ausserdem den schülern, die sich schon so viele bücher anschaffen müssen, nicht noch die anschaffung eines doch immerhin entbehrlichen buches zumuten. Hauptsache bleibt immer, dass der lehrer seine schüler zum sprechen bringt; wie er das anfängt, ist seine sache; er kann sich aber den inhalt des vorliegenden buches dabei recht wohl nutzbar machen. Als hauptregel für das sprechen der fremden sprache bleibt stets in geltung: sprechen wird nur durch sprechen gelernt. Dabei kommt es wenig darauf an, worüber gesprochen wird; ich möchte sogar sagen: um die nötige gewandtheit und schlagfertigkeit zu erzielen, muss über alles gesprochen werden. Das alles beschränkt sich naturgemäss auf das feld, das der lernende zu überschauen vermag. Die einzelnen kapitel des buches sind übrigens in ansprechender weise behandelt. Bei der deutschen übersetzung der redewendungen wäre grössere genauigkeit zu empfehlen, zb. s. 61: "*when can I have it done?* bis wann ist sie (die uhr) fertig?" Warum nicht: wann kann ich sie wieder haben (bekommen, erhalten, abholen)? S. 116: "*shake hands with* sich verabschieden" (vgl. s. 114: "*shake hands (with)* die hand geben"). Die beiden angaben stimmen nicht recht zusammen; vor allem müsste nach »sich verabschieden« noch »von« stehen.

Der beigegebene plan von London ist sehr auschaulich und für das kapitel London nicht zu entbehren. Nach alledem ist das buch auch für den schulgebrauch allen denen (lehrern und schülern) zu empfehlen, denen ein solcher betrieb der sprechübungen möglich und erwünscht ist.

Dortmund. C. Th. Lion.

J. Hengesbach, *Readings on Shakespeare. Illustrative of the Poet's Art, Plots, and Characters.* Ein lesebuch für höhere schulen, insbesondere gymnasien, und zum selbststudium. Berlin, R. Gaertner, 1901. Preis geb. M. 2,40; wörterbuch dazu M. 0,90.

Hengesbach bekennt sich zu der ansicht, dass an gymnasien aus sprachlich-praktischen gründen die lektüre Shakespeare'scher stücke im original ausgeschlossen ist; das bedeutet jedoch nicht, dass deshalb die gymnasien auf Shakespeare verzichten müssen. H. ist, ganz wie der berichterstatter, der meinung, dass sogenannte Shakespeare-erzählungen nicht in die hände unsrer schüler gehören; vielmehr muss das interesse für den dichter geweckt werden, »das verständnis für den kunstwert der gelesenen dramen, für ihren zusammenhang mit andern dramen, für die entwicklung der charaktere, für das verhältnis einzelner dichtungen zu den quellen ist zu erschliessen«. Kann das erreicht oder wenigstens angebahnt werden, so ist damit mehr getan, als durch das durchackern einiger akte des urtextes erzielt werden kann. Wie für die realgymnasien und die oberrealschulen gute übersetzungen der griechischen dramatiker ausreichen, so tritt für die gymnasien die deutsche übersetzung von Shakespeare's dichtungen ein; auch hier gilt Humboldt's wort: »Eine gute übersetzung gut verstehen, frommt uns zehnmal mehr als unzureichendes begreifen des originals.« Naturgemäss musste sich der herausgeber einschränkungen auferlegen, und die wahl war sicher schwer. Sie ist mit umsicht und pädagogischer einsicht getroffen und nimmt vor allem bedacht auf werke, die im mittelpunkt der allgemeinen teilnahme stehen: die königsdramen, den *Kaufmann von Venedig, Julius Caesar, Coriolan, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth*, den *Sturm*. Naturgemäss wird der und jene stille wunsch unerfüllt bleiben; schon in der vorliegenden gestalt überschreitet das buch weit das mass an stoff, das in 1—2 jahren bewältigt werden kann. Am wenigsten gefällt der aufsatz über Macbeth, und ein gewisses bedauern empfinde ich, dass Coleridge nicht mit vertreten ist.

Viel weniger als die wahl selbst befriedigt die stellung, die der herausgeber zu den texten einnimmt; hier vermisst man leider viel zu häufig den kritischen blick und das erläuternde wort des herausgebers. Ich gestehe zu, dass auch diese aufgabe schwer ist, aber sie musste gelöst werden. Die berechtigung meiner ausstellung sei wenigstens an einem stück, dem aufsatz über »Hamlet«, nachgewiesen. Schon reine äusserlichkeiten sind hier anzuführen. Der erste satz lautet: "What, then, is the impression which Shakespeare desires his audience to gather from the first scene?" Was soll das *then*? Es weist auf etwas vorhergegangenes zurück, musste also gestrichen werden, wenn das vorherstehende wegfiel. Wenn das original lautet: "the moving figure of his *rade*", so musste der herausgeber erkennen, dass hier eine silbe ausgefallen ist, und durfte die verstümmelung von *comrade* nicht nachdrucken lassen und noch viel weniger als *rade* = *road* ins wörterbuch aufnehmen.

Da gesagt wird, Francisco bemerke nicht, dass er ordnungswidrig angerufen wird, so musste das richtig gestellt werden, er antwortet: "Nay, answer me, stand and unfold yourself." — Die anrede Hamlet's an den geist: "Be thou a spirit of health, or goblin damned" soll erinnern an das gebet eines soldaten: "O God, if there be a god, save my soul, if I have a soul." Hier müsste darauf hingewiesen werden, dass sich H. disjunktiv, der soldat

konditional ausdrückt, beide aussprüche also nichts miteinander gemein haben. — Recht störend ist s. 100 z. 28 *leave-think* für *leave-taking* und s. 108 z. 33 *It is* für *Is it*. — S. 104 z. 6 heisst es nach der unterredung Hamlet's mit Ophelia: "Polonius is satisfied that his (H.'s) love for Ophelia has passed away." Von einer solchen befriedigung vermeldet das stück nichts. — S. 110 z. 8 spricht der verfasser von "a hand of *Danish* soldiers marching against the Poles." Auf das versehen musste hingewiesen werden; es sind *norwegische* soldaten. — In der übersetzung aus Goethe entspricht *strength of mind* der »*sinnlichen stärke*« der vorlage sicher nicht.

Ganz besonders aber da, wo eine wirklich kritische auseinandersetzung mit dem verfasser geboten ist, schweigt der herausgeber stets, so zb. wenn des Polonius lehre: "To thine own self be true, and it must follow as the night the day, thou canst not then be false to any man" gepriesen wird als "*one true guide of conduct*". Jago ist auch seinem '*own self*' *true;* ist er deshalb nicht "*false to any man*"? Richtig ist die regel, wie sie Bacon in seinem aufsatz "Of Wisdom for a Man's Self" ausspricht (daraus erhellt zugleich die bedeutung von *to be true to one self* = auf das seine bedacht sein): "Divide with reason between self-love and society; and *be* so *true to thyself* as *thou be not false to others*." — Über das alter Hamlet's sagt der verfasser: "I take the whole tone of the play to be of more value than a casual date, which would make Hamlet a man of full age and his mother a woman in the decline of life." Dies "*casual date*" des totengräbers ist aber doch nicht der einzige hinweis auf H.'s alter. Wenn Yorick's schädel 23 jahre in der erde liegt und Hamlet mit Yorick noch gespielt hat, kommen wieder ca. 30 jahre heraus; vom schauspielkönig heisst es mit unverkennbarer absicht zweimal, dass er 30 jahre verheiratet ist, und Hamlet nennt seine mutter selbst "*a matron*", also *a woman in the decline of age*. Sein langes studium hat aber H. doch nicht befähigt, eine praktische aufgabe durchzuführen. — Von Rosencrantz und Guildenstern heisst es, sie seien die typischen vertreter der gesellschaft. Diese unrichtige auffassung musste widerlegt werden; sie lässt sich zur not für die erste quarto halten, in der zweiten — und das ist eine der bemerkenswertesten änderungen — leben die beiden edelleute gar nicht am hof. Man lässt sie schleunigst holen, weil sie Hamlet's jugendgespielen waren (being of *so young* days brought up with him). Der könig meint, dass sich Hamlet diesen arglosen landjunkern anvertrauen wird.

Über Hamlet's verhalten schreibt der verfasser: "He declines to kill the murderer of a father on the ground that he *may* go to heaven and plunges a deadly weapon into an unseen listener on the supposition that he *may* be the king." Auch hier musste der herausgeber kritischer sein. Zunächst handelt es sich, als Claudius im gebet liegt, für Hamlet nicht um eine möglichkeit, sondern um eine gewissheit. Man betrachte nur genau, was er sagt; nicht der gelindeste zweifel, die absoluteste sicherheit liegt in den worten:

"Now I'll do it: — and so he goes to heaven",

und damit ja kein zweifel über die auffassung entstehen kann, wird nochmals ausdrücklich hervorgehoben:

"I, his sole son, *do* this same villain *send* to heaven."

Warum ist Hamlet hierüber so zuversichtlich? Weil es die grundlehre des lutherischen protestantismus ist, dass man nur durch glauben vergebung der

sünden erlangt. Das war selbstverständlich für einen Wittenberger studenten unumstössliche gewissheit; sonderbar freilich ist, dass selbst protestanten im materiellen prinzip ihrer lehre bei Hamlet nur spitzfindige ausflucht erblicken. — Ebensowenig ist stichhaltig, dass Hamlet im lauscher den könig vermutet hätte. Schon Loening hat diese irrige ansicht richtig gestellt. Hamlet stösst zu ohne jede überlegung; antwortet er doch auf der mutter worte: "O me, what hast thou done?" zunächst: "Nay, I know not."

Diese wenigen beispiele, die sich leicht mehren liessen, tun jedenfalls dar, dass der herausgeber die kritische lupe zuwenig gebraucht hat.

Das wörterbuch ist mit grosser sorgfalt zusammengestellt; als fehlend verzeichne ich: *anectode, aristocrat, chivalrous, contemplate, demagogue, narrator, patrician, pinch* (87, 17: to come to the pinch), *speak* (184, 12: the occasion speaks thee); am empfindlichsten aber macht sich fühlbar, dass sämtliche eigennamen fehlen; sie müssen der aussprache wegen aufgenommen werden. Mit nicht entsprechenden deutschen bedeutungen sind aufgeführt: *holocaust* nicht brandopfer, sondern an den betreffenden stellen "a great loss of life", der allgemeine untergang; bei s. 82 z. 1 "many notes which *infer* the man's disdaining honours" passt nicht *schliessen, folgern,* sondern es ist = *to prove,* dartun. — S. 188 z. 17 "Batter his skull or paunch him with a stake" ist *paunch* nicht *ausweiden,* sondern = *to pierce the belly.* Die aussprachebezeichnung hönnte viel einfacher sein; auch tritt die betonte silbe viel zuwenig deutlich hervor. Es empfiehlt sich vielleicht, unter den herausgebern eine vereinbarung zu treffen und wenigstens im allgemeinen die phonetische umschreibung von Grieb-Schröer für schulzwecke zugrunde zu legen.

Dresden. Konrad Meier.

Dettloff Mueller, *Analysis of Commercial Correspondence, with an Abstract of Commercial Law.* Textbook for Commercial Academies and Handelshochschulen. With Pocket Enclosing: Sample Letter, Envelop, Consular Invoice in Original Size, Definitions of Technical Terms and English-German Vocabulary. Leipzig, Teubner, 1902. 142 + 64 ss. Preis M. 3,00.

Der verfasser ist augenscheinlich Amerikaner; das zeigt sich hier und da auch in seinem vokabular. Indessen betrachte ich den gebrauch von amerikanismen im allgemeinen als wohl am platz in einem werk, das in die englische und amerikanische geschäftskorrespondenz einführen soll. — Dass ausländer für Deutsche bücher in der landessprache der erstern herausgeben, kann uns nur willkommen sein, sobald der betreffende eingeborene die nötige bildung besitzt; denn man ist gar gern geneigt, jeden eingeborenen als eine norm für seine muttersprache anzusehen. Aber manchmal wird man in diesem vertrauen arg getäuscht, und vorsicht ist solchen produkten gegenüber in manchen fällen

recht sehr am platz. So, fällt mir ein, findet sich in dem bekannten *Lehrbuch der englischen sprache* von Ferdinand Schmidt (Velhagen & Klasing) eine beschreibung von London, die, wie Schmidt hervorhebt, von Engländern eigens für das buch verfasst ist. Einer dieser Engländer erzählt uns nun von Trafalgar Square (in der ersten auflage): "There are four huge lions at the corners of the square (was gar nicht wahr ist, — die löwen liegen am fuss der bekannten säule mitten auf dem platz), and in the middle is the statue (!!) of the Duke of Wellington (!!) whose famous victories you know all about!" — — — In spätern auflagen ist nun richtig Nelson auf dem Trafalgar Square aufgestellt, aber die löwen liegen noch an den ecken des platzes. — Hier hat also die ausländische mitarbeiterschaft dem herausgeber einen bösen streich gespielt: den herzog von Wellington und Nelson zu verwechseln! —

Aber der verfasser des vorliegenden buches ist ein wirklich gebildeter mann, und für solche mitarbeit müssen wir dankbar sein. In seiner vorrede sagt er, er wende sich mehr an den verstand als an das mechanische gedächtnis der schüler, — und ganz mit recht. Was das buch von ähnlichen werken unterscheidet, ist: 1. die deutsche sprache wird möglichst umgangen, sie kommt erst im vokabular zur verwendung; 2. der verfasser gibt eine kurze, und wie es scheint, recht praktische übersicht über engliche und amerikanische handelsgebräuche und handelsrechte. Wenn auch der stoff im ganzen dem neuphilologen etwas ferner liegt, findet sich doch eine reihe von punkten, die von allgemeinem interesse sind, namentlich amerikanismen, die im vokalur erklärt werden, z. b. *dropletter* (stadtbrief), *drummer* (handlungsreisender), *adulter* (verfälscher), *lame duck* (zahlungsunfähiger kaufmann) u. a., von denen sich auch die meisten in *Muret* finden. Zu einigen vokabeln ist zu bemerken: *book post* ist nicht nur in Amerika, sondern auch in England bezeichnung für *drucksache; bucket shop ("The office of outside brokers, i. e. those not members of the Exchange")* wird heute meist im übeln sinn für wett- und spielkontore in London gebraucht (wie Muret richtig gibt). Zu *clough* (das New Engl. Dict. erklärt *cloff* für die bessere schreibung) ist zu bemerken, dass Mueller's angabe: *an allowance of two pounds in every hundred weight* (»gutgewicht«) wohl nicht in jedem fall und für jede ware zutrifft. Muret gibt übereinstimmend mit dem New Engl. Dict. wohl das richtige; letzteres sagt: "*Clough*

(erroneous spelling for *cloff*)" und gibt "Cloff, an allowance (*now* of 2 lbs in 3 cwt., or $\frac{1}{168}$) . . ." — Aus der aus Hutton, Pract. Arithm. (1828) angeführten stelle geht hervor, dass früher Mueller's angabe zutraf. — Als *neologismus* erscheint *shake out*, das der verfasser definiert: "The effect of a rapidly falling market (slump) [dies letztere wort, ursprünglich ein amerikanismus, scheint sich im Englischen einzubürgern] upon weak holders of securities who have to sell when bulls, or to buy when bears and thus are shaken out of the market." — Aber bei dem gebrauch von amerikanismen hätte der verfasser dieselben als solche deutlich kennzeichnen müssen; denn nicht jedem englischen geschäftsfreund werden solche ausdrücke uneingeschränkte freude bereiten, — häufiger vielleicht das gegenteil, und vom ästhetischen standpunkt aus wohl nicht immer mit unrecht; denn manchen dieser ausdrücke haftet für den konservativern Engländer ein plebejischer beigeschmack an: also in dieser hinsicht etwas vorsicht!

Im übrigen sei Mueller's arbeit den an handelslehranstalten unterrichtenden kollegen aufs beste empfohlen.

Darmstadt, September 1902. H. Heim.

E. Nader und A. Würzner, *Englisches lesebuch für mädchenlyzeen und andere höhere töchterschulen*. Erster teil. Wien, Alfred Hölder, 1902. VII + 249 ss. Preis geb. 3 k.

Das vorliegende lesebuch zerfällt in Narrative Pieces (s. 1—70), Descriptive Pieces (s. 71—92), History (s. 93—116), Literature (s. 117—133), Letters (s. 134—142), International Correspondence (s. 143—146), Dramatic Scenes (s. 147—159), Poetry (s. 160—195). Hieran schliessen sich ein biographischer appendix, der auf 8 seiten die hervorragendsten im buche vertretenen schriftsteller berücksichtigt, erklärende anmerkungen teils in deutscher, teils in englischer sprache, denen sich bei jedem stück zusammenstellungen grammatischer erscheinungen und hinweise auf die grammatik der verf. anreihen, bemerkungen über das englische geld, die englischen masse, gewichte, herrscher und grafschaften, endlich eine karte von London und den britischen inseln.

Das lesebuch bietet eine gute auswahl das besten, was die neuere literatur aufzuweisen hat. Neben gewissen standard-stücken

von Walter Scott, Dickens, Goldsmith ua., die ja mit recht noch einen platz in unsern büchern behaupten, finden wir eine sehr erfreuliche berücksichtigung der schriftsteller unserer zeit. Ich nenne nur Walter Besant, Robert Browning, Stopford Brooke, George Eliot, Gardiner, Geikie, Green, Jerome K. Jerome, John Habberton, Kipling, William Morris, Rossetti, William Thomas Stead, Swinburne, Tennyson ua.

Gera (Reuss j. L.). O. Schulze.

Plate-Kares, *Lehrgang der englischen sprache.* II. teil: *Oberstufe zu den lehrgängen von Plate-Kares und Plate.* Neu bearbeitet von prof. dr. G. Tanger. Dresden, Ehlermann, 1902. IV + 344 ss. 8°. Mit einer karte von London.

Die vorliegende oberstufe soll nach dem vorwort des bearbeiters eine weiterführung des von mir Engl. Stud. 31, 330 ff. besprochenen kurzen lehrganges sein. Der kurze lehrgang ist nach dem vorwort des verfassers (p. VII) auf drei jahre berechnet; die oberstufe soll nun nach angabe des bearbeiters (p. V des vorwortes) für schulen brauchbar sein, »welche dem englischen unterrichte wenigstens drei jahre widmen. Sie kann im zweiten semester des zweiten lehrjahres in benutzung genommen werden, wo auf vollständige durcharbeitung des überaus reichlichen übungsstoffes in den unterstufen kein gewicht gelegt wird.« Wie das möglich sein soll, einen auf drei jahre berechneten stoff plötzlich in einem jahre zu bewältigen, ist dem berichterstatter unklar. — Die oberstufe gibt zunächst 23 abschnitte zur einübung bestimmter abschnitte der syntax im anschluss an sachliche lesestücke; daran schliessen sich zur allgemeinen übung und wiederholung briefe, darunter auch kaufmännische, und 12 prosaische lesestücke. Dann folgen 15 stoffe zu freiern übungen, dh. stoffe zum übersetzen, die schon in den ersten 23 abschnitten reichlich beigegeben sind. In 12 weitern abschnitten werden Conversational Phrases gegeben, denen sich 15 gedichte anschliessen. Regeln aus der satzlehre, nach wortklassen geordnet, füllen die seiten 181—246; den beschluss bilden wörterverzeichnisse mit zusammen 95 seiten. Was ich seiner zeit von dem kurzen lehrgang gesagt habe, gilt in erhöhtem masse von der oberstufe, von der man kaum sagen kann, dass sie die lektion in den mittelpunkt des unterrichts stellt, wie es die lehrpläne fordern. Lesen und übersetzen um der grammatik

willen ist noch immer die parole; von einer anleitung zum selbständigen gebrauch, zur freien handhabung der fremden sprache durch mund und hand findet sich nichts.

Dresden. Konrad Meier.

E. Regel, *Eiserner bestand.* Das notwendigste aus der englischen syntax in beispielen zur repetition an höheren schulen und militärischen vorbereitungsanstalten. Zweite, verbesserte auflage. Leipzig, A. Langkammer, 1902. IV + 37 ss. Preis M. 0,70.

Das bekannte büchlein, das hier nach zehn jahren in neuer auflage vorliegt, die sich nur durch kleine verbesserungen und streichungen von der ersten unterscheidet, beruht, ebenso wie das französische gleichartige werkchen des verfassers, auf dessen kollektaneen, wobei neben Immanuel Schmidt und Gesenius noch Angus' *Handbook of the English Tongue* zur vergleichung herangezogen wurde. Das gebotene idiomatische Englisch der sätze in knappster form ist zur repetition, besonders vor den absolutorien der oberklassen unserer realanstalten, von unschätzbarem werte, wie auch zur auffrischung der syntax bei jedermann, und wird unter der neuen flagge wieder viel nutzen und belehrung überall stiften.

Bamberg. R. Ackermann.

MISCELLEN.

DER XI. DEUTSCHE NEUPHILOLOGENTAG ZU CÖLN VOM 25.—27. MAI 1904.

Der 11. neuphilologentag wurde, nachdem am 24. Mai nachmittags in einer vorversammlung die tagesordnung festgesetzt war, am Mittwoch, den 25. Mai, 9 uhr im Gürzenich eröffnet.

Der erste vorsitzende, professor dr. A. Schröer-Cöln, begrüsste die versammlung (340 kongressteilnehmer) und dankte insbesondere den vertretern der behörden und wissenschaftlichen körperschaften für ihr erscheinen. Die tagungen des verbandes könnten, so fuhr redner fort, auf die dauer nur dann in vollem masse fruchtbar bleiben, wenn wieder eine lebendigere wechselwirkung zwischen schulpraxis und wissenschaft in die wege geleitet werde. Es sei empfehlenswert, dass bei jeder tagung das interesse auf gewisse punkte konzentriert werde. Diesmal würden zwei didaktische probleme den mittelpunkt bilden: die stellung des unterrichts in den lebenden fremdsprachen zur deutschen muttersprache und die auswahl der fremdsprachlichen lektüre.

Zum schluss gedachte redner der toten, insbesondere Ed. Koschwitz' und des der deutschen wissenschaft so nahestehenden G. Paris.

Darauf überbrachten grüsse die vertreter von behörden und verbänden: Se. exzellenz dr. Nasse als oberpräsident der Rheinprovinz und vorsitzender des rheinischen provinzialschulkollegiums, zugleich im namen des preussischen kultusministers, regierungs- und gewerbeschulrat dr. Dunker (preuss. ministerium für handel und gewerbe), geheimrat Bauer (königliche regierung in Cöln), oberbürgermeister dr. Becker, professor dr. Eckert (handelshochschule), prof. Schweitzer (franz. unterrichtsministerium), prof. dr. Breul (Modern Language Association).

Später sprach studiendirektor prof. dr. Rehrmann im auftrage des preussischen kriegsministeriums.

Im anschluss an diese namen sei darauf hingewiesen, dass diesmal neben den rühmlich bekannten männern der praxis auch wieder eine grössere anzahl vertreter der reinen wissenschaft erschienen war, so die professoren Förster-Würzburg, Gothein-Heidelberg, Morf-Frankfurt, Schipper-Wien, Schneegans-Würzburg, Stengel-Greifswald, Trautmann-Bonn, Viëtor-Marburg, A. Wagner-Halle, v. Weilen-Wien, Wetz-Freiburg i. Br., Wilmanns-Bonn uam.

Es fanden drei vormittags- und drei nachmittagssitzungen statt, denen abwechselnd prof. Schröer, g.-r. provinzialschulrat dr. Buschmann-Coblenz und oberlehrer dr. Jäde-Frankfurt a. M. präsidierten.

Die reihe der 20 vorträge eröffnete prof. dr. K. Luick-Graz mit betrachtungen über »Bühnendeutsch und Schuldeutsch«: Die aussprache der bühne ist in der Berliner konferenz von 1898 geregelt und nun im wesentlichen einheitlich. Wie hat sich ihr gegenüber die schule zu verhalten? Die völlig unbefangene umgangssprache möge man unbeeinflusst lassen, doch ist die vortrags- und schulaussprache einer regelung zugänglich und bedürftig. Hierbei muss beachtet werden, dass die bühnenaussprache nicht frei ist von schwankungen, die vom gefühlsgehalt der rede abhängen, und von sonderzügen, die aus dem bedürfnis besonderer fernwirkung folgen. Anderseits kann die vortragssprache sich nur bis zu einer gewissen grenze von der umgangssprache entfernen; was darüber hinausgeht, klingt gemacht. Diese grenze wechselt aber nach den einzelnen landschaften. Daher muss für jede sprachprovinz eine norm[1]) bestimmt werden. Für die praxis gilt: kein system von ausspracheregeln, sondern verbote derjenigen eigentümlichkeiten, die bereits zu beseitigen sind.

Oberschulrat dr. A. Waag-Karlsruhe, verfasser des buches über die *Bedeutungsentwicklung unsres wortschatzes* (1901), erörterte die frage: »Wie übermitteln die neusprachlichen schulen gegenüber den altsprachlichen eine gleichwertige allgemeinbildung?« Er bekennt sich in bezug auf die reformmethode zu dem standpunkt von v. Sallwürk's *Fünf*

[1]) Vgl. K. Luick, *Deutsche lautlehre.* Mit besonderer berücksichtigung der sprechweise Wiens und der deutschen alpenländer. 1904.

kapiteln, verlangt aber unter hinweis auf P. Cauer's und W. Münch's arbeiten in den mittleren und oberen klassen breiten raum für die pflege der kunst der übersetzung in die muttersprache. Allerdings müsse dann jeder neuphilologe auch im Deutschen wohl bewandert sein. Lese man nur in der fremdsprache, so bewege man sich leicht auf der oberfläche. Hie bildungsschule — hie fachschule!

In der diskussion wiesen G. Wendt und F. Dörr auf den mit übersetzungsübungen verbundenen zeitverlust hin; Dörr bemerkte ferner, dass die aufmerksamkeit vom inhalt abgelenkt werde. Klinghardt: Traduttore — traditore. Prov.-schulrat dr. Abeck und J. Schipper traten für die übersetzung ein (praktische gründe; gymnastik des geistes). W. Wetz machte auf den unterschied zwischen gewöhnlicher (objektiver) fachsprache und gehobener (subjektiver, philosophischer) sprache aufmerksam. W. Münch verlangte freiheit.

Dr. H. Borbein, schultechnischer mitarbeiter des königl. prov.-schulkollegiums zu Berlin, sprach über »Die mögliche arbeitsleistung der neuphilologen«. Er formulierte später seine anschauungen in einer weiter unten abgedruckten these.

Direktor F. Dörr-Frankfurt a. M. und prof. dr. Viëtor-Marburg brachten zwei anträge ein: a) Empfehlung eines studienplanes für die studierenden der neuern philologie; b) verlegung des seminarjahres an die universität. Beide anträge sollen 1906 zur verhandlung kommen.

Prof. dr. H. Morf-Frankfurt a. M. trug in der nachmittags-(zweiten)sitzung seine forschungen über »Die tempora historica im Französischen« vor: Die eigentlichen tempora historica sind das imparfait und das passé défini; dazu gesellt sich durch tempusverschiebung das passé indéfini. Das imparfait ist das praeteritum durativum, das défini das praeteritum factivum. Mehrere romanische idiome, namentlich literarisch weniger gebrauchte, haben die alte lateinische faktive form (scripsi) verloren und sie durch habeo scriptum ersetzt. In den literarisch bedeutenden sprachen ist das faktivum scripsi erhalten, doch dringt die umschreibung allmählich ein, im Spanischen und Italienischen weniger als im Neufranzösischen. Hier ist j'écrivis aus mündlicher rede und brief fast verschwunden; es ist "temps littéraire". Zweitens tut auch das durativum scribebam dem faktivum scripsi vielfach eintrag, aus innern gründen. Die innere anschauung der vorgänge ist eine andere, nuanciertere geworden. Das mittelalter

erzählte im »tatsachenstil«, ohne nuance, ohne perspektive, gleichwie der mittelalterliche maler unperspektivisch malt: il fut un roi = es war einmal ein könig. Das défini ist im Altfranzösischen das generaltempus der vergangenheit. In dem masse, in welchem im laufe der zeit das bedürfnis nach schilderung und differenzierter darstellung erwachte, drang das durativum vor. Mit der zunehmenden häufigkeit aber verblasste nun auch der spezifisch schildernde charakter dieses durativums etwas. So findet sich zb. il naissait, wo die logik des sprachmeisters nur il naquit anerkennt. — Derselbe entwicklungsgang, wenn auch der stufe nach verschieden, lässt sich auf dem ganzen romanischen sprachgebiet beobachten.

Prof. dr. L. Schemann-Freiburg i. Br. bot eine würdigung Gobineau's und lenkte die aufmerksamkeit auf dessen werke über das neuere Persien: *Trois ans en Asie, Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale, Nouvelles asiatiques.*

Prof. dr. Ch. Glauser-Wien (handelsakademie) entwickelte vorschläge für »Die fortbildung in den neuern sprachen nach absolvierung einer realhandelsschule«. In den hauptstädten müsse eine einheitliche organisation von fortbildungskursen mit hochschulcharakter geschaffen werden.

Prof. dr. V. Hoffmann-Gent führte in seinem vortrage "Les principes fondamentaux des humanités modernes" aus, dass das studium der muttersprache zu grammatisch-logischer schulung, zu literarisch-ästhetischer, psychologisch-ethischer und historischer bildung genüge. Es sei jedoch ausser dem verständnis für das nationale auch das des fremden wesens zur ergänzung nötig, damit ein weiterer bildungszweck, der humanitätszweck, voll erreicht werde. Letzterem sei der in bezug auf die neuern sprachen oft betonte nützlichkeitszweck unterzuordnen.

Prof. dr. M. Trautmann-Bonn, der erste redner der dritten sitzung, beabsichtigte auf grund sprachlicher, metrischer, literarischer und geschichtlicher kriterien den bisher ungenügenden beweis für die alte behauptung zu bringen: »Der Heliand eine übersetzung aus dem Altenglischen.« Der ganze vortrag erscheint in heft 17 der Bonner beiträge zur anglistik.

»Der englische landschaftsgarten in der literatur« ist ein forschungsgebiet von Marie Gothein-Bonn: Zwei gartentypen lassen sich in England unterscheiden, der architektonische und der landschaftsgarten. Ersterer trägt die architektur in die

landschaft hinaus. Er wird durch zahl- und massverhältnisse bestimmt. Dieser architektonische garten beruht auf südlichen (italienischen) motiven, die immer wieder von neuem teils direkt, teils auf dem umweg über Holland und auch Frankreich nach England importiert worden sind. Er ist für die ältere zeit der typische englische garten. Zweifel an der richtigkeit und notwendigkeit der alten gartenkunst waren hin und wieder aufgestiegen; der eigentliche rufer im streit aber wurde Addison, dessen aufsatz im *Spectator* die wiege für die revolution des gartengeschmacks wurde. Er verlangt für den garten "imagination". Die kunst müsse sich der natur möglichst nähern. Pope unterstützte ihn; aus seinem garten zu Twickenham verbannte er die schere. Dieser bewegung kam die entdeckung der nordischen landschaft zu hilfe (Local Poetry). Thomson's »jahreszeiten«, die charakteristischer weise mit dem winter beginnen, fanden günstige aufnahme; und wenn unter den malern die südländer noch etwas bevorzugt wurden, so herrschte doch auch grosse begeisterung für die schilderer des nordens. William Kent, ein maler, schulte sein auge an den schon damals ziemlich naturgemässen italienischen gärten und wurde nach seiner rückkehr der erste landschaftsgärtner. Statt der beliebten hohen mauer begann man ferner das motiv des "sunken fence" zu verwenden, wodurch vom garten aus der blick in die freie natur möglich wurde. Durch Hogarth's auf dem titelblatt von *Analysis of Beauty* befindliche schönheitslinie der schlange angeregt, verlangte Burke sanft geneigten rasenhang und bäche in schlangenlinien. — Bald verschwanden die statuen. Nur ein motiv wurde noch entfaltet, die gebäude. Die mittelalterliche laube wurde nun staffage für den blick. Dies so belebte naturbild sollte der zeitströmung entsprechend stimmung erzeugen. Daher wandten sich die dichter als träger der sentimentalität dieser idee in erster linie zu (Cowper, Mason, Horace Walpole). Die von Addison's Essay beeinflusste beschreibung des gartens in der *Nouvelle Héloise* wirkte nun umgekehrt wieder auf England zurück.

Wenn seit der ersten hälfte des 18. jahrhunderts der landschaftsgarten der herrschende typus geworden ist, so hat er doch seinen vorgänger nicht ganz verdrängen können. Beide finden sich noch heute in England und führen einen edlen, kräfte zeugenden wettkampf.

Prof. dr. K. Breul-Cambridge sprach »Über das Deutsche

im munde der Deutschen im ausland«: Deutsche, die als erwachsene nach England kommen, verändern ihre heimatliche aussprache wenig, nehmen aber in ausdrucksweise und konstruktion von der neuen umgebung an, zb. einen brief posten, willst du einen andern teller suppe? Die stärkste beeinflussung fand Breul in der mündlichen und schriftlichen ausdrucksweise deutscher kaufleute, weniger schon in der unterhaltung mit deutschen frauen, am wenigsten bei lehrern. Diese tatsache auf die ausländischen lektoren in Deutschland anwendend, glaubt Breul sagen zu dürfen, dass es ungefährlich sei, wenn man dieselben angesichts der sonstigen vorteile länger als 2—4 jahre an der stelle belasse.

Prof. dr. H. Schneegans-Würzburg behandelte »Molière's subjektivismus«. Des dichters empfindsames gemüt habe sich alles, was er erlebt, sehr zu herzen genommen. So sei es erklärlich, dass sein poetisches schaffen durchaus unter dem einfluss dieser persönlichen inneren und äusseren erlebnisse stehe. Dies wies Schneegans an einer reihe von sujets wie charakteren der Molière'schen lustspiele nach.

Im anschluss an eine früher veröffentlichte abhandlung über Goethe's bekanntschaft mit der französischen sprache und literatur trug prof. dr. K. Sachs-Brandenburg den ersten teil einer analogen arbeit über des dichters Beziehungen zur englischen sprache und literatur vor: Goethe hat sich nicht nur eine ausgedehnte kenntnis der sprache angeeignet, sondern vor allem die englischen schriftsteller studiert: Chaucer, Bacon, Ben Jonson, Marlowe und besonders Shakespeare; aus späterer zeit Macpherson, Sterne, Scott, Byron, Carlyle. Er ist in persönlichen und literarischen verkehr mit zahlreichen Engländern getreten; seine urteile sind im ganzen sehr günstig.

Prof. dr. W. Wetz-Freiburg i. Br. teilte aus seinen noch unveröffentlichten forschungen über die Quellen zur biographie Byron's mit und wies zum schluss auf die 1898 begonnene, jetzt vollendete 13 bändige Murray'sche ausgabe[1]) hin.

Dr. Th. Eichhoff-Charlottenburg sprach »Über kritik des Shakespeare-textes«. Der wahre Shakespeare-text könne nie festgestellt werden. Wie unsere urteile überhaupt seien auch diejenigen über den überlieferten Shakespeare subjektiv. Wert

---

[1]) *Letters and Journals*, 6 vols., ed. Rowland E. Prothers; Poetry, 7 vols., ed. Ernest H. Coleridge.

aber hätten nur solche dieser subjektiven urteile, die sich auf die frage »gut oder schlecht« bezögen.

Dr. C. Heck-Berlin erläuterte an beispielen die im Modernenglischen geltenden gesetze der quantität und akzentuation des nicht-germanischen lehnwortmaterials:

1) Quantität: Die bekannten kriterien für lautuntersuchungen ausser den orthoepistischen schreibungen sind alle unzulänglich zum verständnis dieser erscheinungen. Die orthoepistischen schreibungen zeigen, dass vom 16. jahrhundert ab die heutigen quantitäten in der regel unverändert bestehen. Das wichtigste kriterium aber ist die englische aussprache der lateinischen vokale. Sie ist eine kombination mittelalterlich-französischer und humanistischer aussprache des Latein, insofern als die qualitäten aus dem Altfranzösischen, die quantitäten aus der humanistenzeit stammen. Die untersuchung selbst muss vom Neuenglischen ausgehen. Die methode ist die der genauen rekonstruktion. Das durch diese rekonstruktion gewonnene hauptgesetz der quantitierung der heutigen akzentvokale in offenen silben mehrsilbiger lehnwörter lautet: »Die ursprünglichen quantitäten werden aufgenommen und bewahrt.« Das bedeutet für die betreffenden vokale in französischen lehnwörtern regelrecht kürze, für die aus dem Lateinischen länge und kürze je nach der lateinischen quantität. Ausnahmen sind in der regel analogien.

2) In bezug auf die akzentuation ergeben sich folgende hauptgesetze I. für die französischen lehnwörter: Der akzent rückt auf die erste silbe. Ausnahmen sind analogien. II. für die lateinischen lehnwörter: 1) Der lateinische hauptakzent wird beibehalten, wenn er im englischen lehnwort nicht auf die letzte silbe fällt. 2) Es wird umakzentuiert, wenn er im englischen lehnwort die letzte silbe trifft. Es wird aber nur umakzentuiert, wenn dasselbe wort im Lateinischen noch eine zweite, passende akzentuation hat, oder wenn andere glieder derselben wortfamilie sie liefern können. Sonst bleibt 3) der akzent unverändert, auch wenn er im englischen lehnwort die letzte silbe trifft.

Die akzentuation der griechischen und übrigen lehnwörter sowie die der neubildungen unterliegen ähnlichen gesetzen.

Den höhepunkt des interesses erreichten die verhandlungen am Freitag-morgen mit direktor Max Walter's (Frankfurt a. M.) vortrag über den »Gebrauch der fremdsprache bei der lektüre in den oberklassen«: Die wichtigsten punkte des

übrigens nicht bei jedem lektüreabschnitt gleichmässigen unterrichtsverfahrens sind: 1) vortrag oder vorlesen seitens des lehrers; 2) erklärung und verarbeitung der neuen ausdrücke in fremder sprache; 3) wiedererzählung, event. mit vorübungen; 4) schriftliche wiedergabe an der wandtafel; 5) gleichzeitig vortrag durch andere schüler; 6) kritik des angeschriebenen nebst sich anschliessenden übungen (synonymisches, sprachgeschichtliches, etymologisches, gruppenbildung). Dazu kommen noch: lesen, verarbeiten und darstellung des inhalts, realien, dann und wann eine musterübersetzung.

Die häusliche nachpräparation wird mit hilfe eines einsprachigen lexikons (zb. Larousse) erledigt, wobei die schüler darauf zu achten haben, dass sie die neuen ausdrücke im satzzusammenhang gebrauchen können.

Was lernen die schüler durch das geschilderte verfahren? 1) Die aufmerksamkeit ist auf den inhalt gerichtet. 2) Mit dem inhalt löst sich zugleich der sprachliche ausdruck aus. — Durch die übersetzung hemmen wir die erlernung der fremdsprache, wie B. Eggert in seinem soeben erschienenen, von W. Wundt freudig begrüssten buche über den *»psychologischen zusammenhang in der didaktik des neusprachlichen reformunterrichts«* (sammlung Ziehen-Ziegler) nachweist. Die direkte methode bezweckt den zusammenfall von lesen und verstehen. Dies aber hat im gefolge eine wachsende, auf dem bewusstsein des könnens beruhende liebe zum fremden idiom.

Eine lange diskussion schloss sich an. W. Münch dankte für die anregungen. Schweitzer-Paris führte aus, wie er auch abstrakta in fremder sprache erkläre. Wendt-Hamburg wies auf die individuelle gestaltungsmöglichkeit der reformmethode hin. Dörr-Frankfurt hob hervor, wie sehr der unterricht von auge zu auge für die herzliche beziehung zwischen schüler und lehrer wichtig sei. Prov.-schulrat Abeck machte auf die gewaltigen anforderungen aufmerksam. Waag sprach im sinne seines vortrags; der unterschied zwischen ihm und Walter sei, da dieser musterübersetzungen zugestehe, nur ein quantitativer; Viëtor aber habe einst das wort gesprochen: »Die kunst des übersetzens gehört nicht in die schule.« Wetz-Freiburg führte aus, dass mangelhafte grammatische schulung sich räche, und dass bei schweren autoren, zb. Byron, ohne übersetzung oft das verständnis versage; so sei

die qualität des schriftstellers für die frage nach der methode höchst bedeutsam.

Im schlusswort wies Walter nochmals auf die antworten der psychologie hin. Erforderlich sei 1) entlastung der lehrer von der zweiten fremdsprache; 2) schaffung neuer hilfsmittel im sinne der reform (vgl. das von der Liebig-realschule herausgebene hilfsbuch zu Kühn's lesebuch).

Als schlussergebnis der debatte ist festzustellen, dass man im laufe der verhandlungen des neuphilologentages sich im prinzip genähert und sich besser verstehen gelernt hat.

Oberlehrer dr. M. Löwisch-Eisenach sprach über »Die literarische, politische und wirtschaftliche kultur Frankreichs in unserer französischen klassenlektüre«: Der schüler gewinnt ein bild der ersten dieser drei kulturformen aus der lektüre der dichtung, ein solches der zweiten aus der historischen schulliteratur nebst ergänzendem freiem sachunterricht (begriffe: staat, organismus der gesetzgebung, der verwaltung, des rechts, der gesellschaft, ferner die alten historischen stände, die modernen berufe, heer und flotte usw.). Die wirtschaftliche und technische kultur endlich wird ausschliesslich in freiem sachunterricht vorgeführt, als dessen mittelpunkt die grossen realen kulturbegriffe, industrie, technik, handel, verkehr usw., auch ein grosses industriewerk, ein grosser verkehrsweg, die stadt Paris als wirtschaftlicher organismus u. dgl. zu betrachten sind. Das endresultat des unterrichts ist das volksbild.

Direktor F. Unruh-Breslau erstattete »Bericht über die aufstellung eines organisch zusammenhängenden, stufenweise geordneten lektüreplanes«, mit beschränkung auf das Französische. Er verlas, begründete und verteidigte die im auftrage des vorigen neuphilologentages (1902) vom Breslauer verein aufgestellten thesen (vgl. Neuere sprachen, April 1904). Nach längerer diskussion, an der sich besonders prov.-schulrat Abeck als vorsitzender einer rheinischen kommission beteiligte, wurden die vorschläge mit einigen abänderungen angenommen. Die wichtigsten beschlüsse sind: Die zusammenhängende schriftstellerlektüre beginnt auf realschulen und realgymnasien in der regel in tertia, auf gymnasien in untersekunda. Für die auswahl der lektüre kommen als hauptgesichtspunkte in betracht das erziehliche moment, die beschäftigung mit dem fremden volkstum und die modernität der sprache (letzteres mit beschränkung).

Werke, die nur im dienst der topographie von Paris oder Frankreich stehen, sind, als zu ermüdend für fortlaufende lektüre, nur als ergänzung zu lesen. Ebensowenig sind geschichtswerke, die nur leitfadenmässige kenntnisse übermitteln, zur fortlaufenden klassenlektüre geeignet. Beide gruppen sind mit andern kleinern (zb. reden, briefe, prosa des 18. jahrh., fabeln, lyrik) in einem »hilfsbuch« unterzubringen.

Nach einem nachruf auf den verstorbenen prof. Müller-Heidelberg erstattete prof. dr. R. Kron-Kiel »Bericht über die tätigkeit des ausschusses für den lektürekanon«: Die eingelaufenen antworten erstrecken sich hinsichtlich des Französischen auf 123 ausgaben; von diesen sind 49 % für brauchbar, 19 % für bedingt brauchbar, 6 % für unbrauchbar erklärt worden, während die einsender über den rest verschiedener meinung gewesen sind. Für das Englische ist das ergebnis: Von 80 ausgaben sind 75 % für brauchbar, 13 % für bedingt brauchbar, 6 % für unbrauchbar erklärt worden. — Erforderlich sind urteile über alle nach 1902 erschienenen ausgaben, erwünscht aber auch solche über frühere. Die sichtungsgrundsätze sind nicht immer berücksichtigt worden; sie finden sich »Neuere sprachen« V 544; eine gekürzte ausgabe ist von Kron gratis zu beziehen.

Es folgte die neuwahl der ausschussmitglieder auf grund der ausgelegten liste.

In der nachmittags (sechsten)sitzung wurden zunächst zwei resolutionen eingebracht und einstimmig angenommen:

Resolution Walter und genossen:

In dem bewusstsein, durch vielseitigen neuen austausch von meinungen und erfahrungen die bedeutung des neusprachlichen unterrichts an höhern schulen um so bestimmter erfasst und für eine gedeihliche entwicklung desselben gewissere wege vereinbart zu haben, glaubt der 11. allgemeine deutsche neuphilologentag auch die in den verhandlungen des 10. tages besonders betonten äussern bedürfnisse dieses unterrichts von neuem hervorheben und wiederum auf die notwendigkeit hinweisen zu müssen, dass die mit der verwaltung und fürsorge betrauten staatlichen und kommunalen behörden ihre bisherige dankenswerte hilfe in dem sinne der zum öftern festgestellten forderungen und wünsche erweitern möchten.

Dahin gehört:

1. Vervollkommnung der einrichtungen für praktische ausbildung der studierenden der neuern sprachen an den universitäten und hochschulen durch vervollständigung des systems der lektoren, allgemeine einführung von ausreichenden übungskursen usw.
2. Erleichterung des aufenthaltes im ausland durch stipendien an angestellte oder der anstellung entgegengehende lehrer, wobei besonders auch die

zuerkennung des anspruches auf halbjährigen urlaub in bestimmten (etwa fünfjährigen) zeitperioden dankbar zu begrüssen wäre, und wozu die begünstigung des von gewissen seiten des auslandes bereits angeregten und begonnenen austausches jüngerer lehrkräfte ein weiteres mittel sein würde.

Resolution Borbein:

Da die gleichzeitige wissenschaftliche, praktische und didaktische beherrschung von mehreren lebenden fremdsprachen neben der muttersprache die durchschnittliche leistungsfähigkeit eines lehrers übersteigt, so ist im interesse des neusprachlichen unterrichts zu wünschen, dass auch in Deutschland in zukunft die verbindung von Französisch und Englisch als studien- und lehrfächern nicht mehr grundsätzlich verlangt wird. Um der gefahr des fachlehrertums vorzubeugen, ist an der forderung eines zweiten hauptfaches festzuhalten, aber jedem vertreter einer der beiden fremdsprachen die volle freiheit zu gewähren, auf dem gesamtgebiet des gelehrten unterrichts ein seiner begabung und neigung entsprechendes fach auszuwählen.

Sodann wurde auf anregung von prof. Potel-Paris ein ausschuss zur begründung internationaler auskunftsstellen eingesetzt.

Hierauf kam der eigentliche gegenstand der tagesordnung — geschäftliches — zur beratung:

1. Kassen- und revisionsbericht.
2. Antrag Leipzig auf gewährung einer jährlichen beihilfe von 300 M. zur unterstützung der Leipziger neuphilologischen zentralbibliothek: abgelehnt.
3. Antrag Hildesheim auf zulassung von damen als vereinsmitgliedern: angenommen.
4. Antrag des Bayerischen neuphilologen-verbandes auf satzungsänderung von § 6 abs. 2 und § 12 abs. 2: mit modifikation angenommen.
5. Höhe des jährlichen beitrags: 1 M.
6. Ort und zeit der nächsten hauptversammlung: München, Pfingsten 1906.
7. Drucklegung der verhandlungen: beschlossen.

Prof. Schröer sprach um 7 uhr die schlussworte.

Während der verhandlungstage veranstaltete professor dr. W. Scheffler-Dresden eine lehrmittelausstellung, die besonders realien zur französischen literaturgeschichte bot.

Von Cölner neuphilologen wurde eine festschrift dargebracht, die folgende beiträge enthält:

Blumschein, G., Aus dem wortschatze der Kölner mundart.

Gottschalk, A., Grazia Deledda.

Jäde, E., Henry Becque.
Lindemann, H., König Horn (metrische übersetzung).
Müller, K., Die bindung sonst stummer endkonsonanten im französischen sprachunterricht.
Schröer, A., Die fortbildung der neusprachlichen oberlehrer und das englische und französische seminar an der handels-hochschule in Cöln.

Festliche veranstaltungen umsäumten und durchwirkten die verhandlungen: 1. Begrüssungsabend in der Lese. 2. Festmahl in der bürgergesellschaft. 3. Festvorstellung im Neuen theater: Sommernachtstraum. 4. Dampferfahrt nach Königswinter-Rolandseck.

Cöln. Karl Bauermeister.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Ein paar beachtenswerte Keats-manuskripte sind in letzter zeit zum vorschein gekommen. Im besitz von Henry Sotheran & Co. in London befindet sich ein ms. des 12. von Keats' jugendsonetten, und auf der rückseite desselben stehen einige notizen für das gedicht *I stood tip-toe upon a little hill,* das den band von 1817 eröffnet. Ausserdem besitzt die firma Sotheran ein quartblatt, auf dem die ersten 96 verse dieses gedichts von dem dichter selbst in seiner schönen, saubern hand niedergeschrieben sind. Es stellt eine ältere fassung dar. Ein zweites quartblatt, die fortsetzung jenes, vv. 97—182 umfassend, das aus dem besitze von Keats' freund Haydon in den von Locker-Lampson übergegangen war, ist schon von Buxton Forman in seiner Library Edition von 1883 (2. auflage 1889) und in seiner Complete Edition von 1900 und 1901 (Glasgow, Gowans & Gray) verwertet worden. Das ergebnis seiner kollation der neu zutage gekommenen mss. mit der gedruckten version des gedichtes *I stood tip-toe* hat Forman im *Athenæum* vom 13. Febr. 1904, s. 210 f., veröffentlicht.

Robert Boyle teilt uns mit, dass er seine stellung an der deutschen hauptschule zu St. Petri in St. Petersburg niedergelegt habe, um sich in den ruhestand zurückzuziehen. Seine adresse ist jetzt: Pyha Yervi, Kexholm, Biborg Government, Finland.

DIE *HAMLET*-QUARTOS.

Das verhältnis der beiden *Hamlet*-quartos ist nach wie vor umstritten und muss es wohl der natur der sache nach immer bleiben. Es ist in erster linie eine frage nach der priorität von Q. A oder B, welche den kern der beiden einander gegenüberstehenden ansichten bildet: »A ist der erste, von seiner ältern vorlage — dem präsumtiven Urhamlet — vermutlich noch stark abhängige und später verworfene entwurf des jugendlichen Shakespeare,« sagen die einen, und B demnach das spätere, erweiterte und namentlich vertiefte werk des gereiften dichters.

Dieser ansicht steht diejenige gegenüber, welche in der ausgabe von 1604 die erste und einzige wahre Gestalt des Shakespeare'schen *Hamlet* und in derjenigen vom vorhergehenden jahre nichts als einen zum zweck eines buchhändlermanövers »piratisch« hergestellten (dh. während der aufführung nachlässig und lückenhaft nachgeschriebenen) text erkennt.

Die gründe für und gegen die eine oder andere meinung halten einander ungefähr die wage. Das gravierendste gegen die erste ansicht hat vor nahezu 50 jahren schon Tycho Mommsen ausgesprochen, indem er betonte, dass die matte und zahme sprache von Q. A keineswegs dem schwungvollen stile der nachweislichen jugenddramen Shakespeare's entspreche, und nicht minder hat u. a. Gervinus recht, wenn er die behauptung von der nach dem gehör geschehenen herstellung des ebendeshalb lückenhaft gebliebenen A-textes mit der bemerkung zurückweist: »Wären dies alles bloss zufällige auslassungen eines diebischen nachschreibers, so müsste dieser in einer art methode überhört haben.« Beide — Mommsen und

Gervinus — haben, obwohl vertreter gegensätzlicher ansichten, vollkommen recht.

In der tat ist sowohl bei den auslassungen als namentlich in den sprachlichen abweichungen eine »art methode« unschwer zu erkennen, nämlich das durchgehende bestreben nach möglichster verständlichkeit der sprache auf seite von A, welches sich vor allem in der wahl des ausdrucks im vergleich mit B durchweg zu erkennen gibt.

Dass dies nicht selten auf kosten des poetischen schwunges geschieht, leuchtet ohne weiteres ein. Aber gerade dieser umstand ist es, welcher auch Mommsen recht gibt, wenn er im text von A den stil des jugendlichen stürmers und drängers vermisst.

Können wir somit den vorwurf der nachlässigen entstellung gegenüber dem A-text nicht gelten lassen, so müssen wir doch anderseits dessen anspruch auf die dramatische erstgeburt entschieden zurückweisen. Die priorität gehört meines erachtens unbedingt der Q. B (von 1604). A aber ist in meinen augen das zu bestimmten zwecken mit dem »rotstift« zugestutzte bühnenmanuskript, bei dessen herstellung fachmännische »sparsamkeit« — und zwar nicht nur in sprachlicher hinsicht — das leitende prinzip war. So wenig wir ja im allgemeinen die buchhändlerischen anpreisungen jener zeit in bezug auf ihre verlagswerke auf treu und glauben hinnehmen dürfen, so ist es doch nicht ausgeschlossen, dass in unserm falle die versicherung auf dem titelblatt der Q. A, wonach das stück in dieser fassung auch "in the two Universities of Cambridge and Oxford, and else-where" aufgeführt sei, nicht nur zutreffend, sondern für uns geradezu ein fingerzeig für die entstehungsgeschichte des A-textes sein kann.

Einem provinzpublikum gegenüber, das, in bezug auf theatralische aufführungen nicht verwöhnt, an feinfühligkeit und rezeptiver fähigkeit hinter dem in dieser hinsicht wohlgeschulten auditorium der Londoner theater beträchtlich zurückbleiben mochte, war eine gewisse knappheit und deutlichkeit des ausdrucks unter weglassung alles entbehrlichen beiwerks, kurzum eine »bearbeitung« des textes eine nicht zu unterschätzende vorbedingung des erfolges. Dass ausserdem für eine reisende schauspielergesellschaft die möglichste beschränkung auch in bezug auf die erforderliche personenzahl

und die mitzuführenden requisiten sich von selbst empfahl, liegt auf der hand. Und in der tat fehlt es auch hierfür nicht an belegen in der redaktion der Q. A.

Die veränderungen, auslassungen und umstellungen in den beiden texten erstrecken sich bekanntlich von einzelnen worten zu sätzen und satzgruppen, ja zur vertauschung und ergänzung ganzer szenen. Müssen wir auch, namentlich wo es sich um einzelne worte handelt, den möglichen schreib-, druck- und hörfehlern[1]) einen gewissen spielraum lassen, so ist doch in der grossen mehrzahl solcher fälle eine absichtlichkeit der änderung leicht erkennbar. Dass hierbei (von B zu A) in erster linie die wahl eines einfachern ausdrucks an stelle eines gesuchtern und ebendeshalb fremdartigern massgebend war, bedarf nach dem gesagten kaum noch der erwähnung.

So finden wir: *The partners of my watch* statt *the riualls* etc., (I 1, 14); *wonder* statt *marvile* (I 2, 196); *guise* statt des schwerverständlichen *gules* (II 2, 479); *unable to resist* statt des etwas gesuchten *repugnant to command* (II 2, 492); *short* statt *breefe* (III 2, 163); *soule* statt *audit* (III 3, 81). Oder wenn wir die von Hamlet aufgezählten kennzeichen alter leute (II 2, 199 ff.) in beiden fassungen vergleichen, so werden wir den eindruck gewinnen, dass die *hollow eyes, weake backes* und *gowty legges* von Q. A viel unmittelbarer zu einem naiven empfinden sprechen, als wenn wir hören, dass *their eyes [are] purging thick Amber and plumtree gum and that they have a plentifull lacke of wit* (Q. B).

Dem naheliegenden einwand, dass alle diese änderungen ebensowohl auf dem entgegengesetzten wege (von A zu B) stattgefunden haben könnten, darf man entgegnen, dass es immerhin schwerer sein dürfte, für die änderung von *soule* zu *audit, wonder* zu *marvel* oder *short* zu *breefe* eine plausible erklärung zu finden, als für das umgekehrte verfahren. Ein weiteres, ebenfalls nur auf einem worte beruhendes »indizium« für die priorität von Q. B mag wenigstens im vor-

[1]) Zu den letzteren dürfen wir beispielsweise solche abweichungen rechnen wie:

ceasen	(in Q. A)	gegenüber	*season*	(in Q. B)	(I 2, 193),
ceremonies	» »	»	*cerements*	(» »	(I 4, 48),
Martin	» »	»	*matine*	(» »	(I 5, 81),
traine	» »	»	*trayle*	(» »	(II 2, 47).

übergehen kurz erwähnt werden: auf Hamlet's frage (I 2), warum Horatio Wittenberg verlassen habe, entgegnete dieser:

"A truant disposition good my Lord,"

worauf der prinz erwidert:

("I would not have your enemie say so)
Nor shall you" usf.

Der eingeklammerte vers fehlt in Q. A; nichtsdestoweniger beginnt der folgende mit *nor*, was ohne das vorhergehende keinen rechten sinn hat. Es liegt freilich nahe, zu vermuten, dass der fragliche vers lediglich aus unachtsamkeit in Q. A ausgelassen wurde, allein, der umstand, dass der folgende (mit *nor* beginnende) vers in beiden ausgaben verschieden lautet, scheint doch auf eine absichtliche änderung der stelle hinzudeuten.

Überdies können wir auch noch andere als den bisher geltendgemachten gesichtspunkt in den textänderungen unschwer konstatieren. Nicht selten sind vor allem diejenigen fälle, in welchen die offenbare rücksichtnahme auf die leichtere deklamation uns in dem redaktor von Q. A auch in dieser hinsicht den »fachmann« erkennen lassen. Einige beispiele mögen auch hier genügen: *Yonder starre* statt *yond same starre* (I 1, 36); oder vergleichen wir den folgenden vers:

"With marshall stalke he passed through our watch"
(Q. A)

mit:

"With martiall stanke hath he gone by our watch"
(Q. B), (I 1, 66).

oder:

"Awake the god of day, and at his sound" (Q. A)
"Awake the god of day, and at his warning" (Q. B),
(I 1, 152).

Um wie viel klangvoller (ohne gesucht zu sein) ist hier der ausgang des verses in A. Und wie viel leichter sprechen sich die worte: *That father dead, lost his* als *That father lost, lost his* (I 2, 90). Nicht so unmittelbar ins ohr fallend und doch meines erachtens nicht ganz unabsichtlich erscheint die blosse hinzufügung eines plural-*s* in *The triumphes of his pledge* (I 4, 12). Den bisher betrachteten, aus dem streben nach gemeinverständlichkeit und der rücksicht auf den wohlklang oder die bequemlichkeit des sprechers hervorgegangenen änderungen

treten drittens diejenigen zur seite, welche wir als die »sinngemässen« bezeichnen können. Diese lassen den bearbeiter als einen mann von, wenn auch nicht gerade tiefgehendem, so doch gesundem verstande erkennen, dem wir mit der bezeichnung »nachlässiger abschreiber« oder poetaster entschieden zu nahe treten.

Die betrachtung dieser mehr stofflichen als formalen änderungen führt uns naturgemäss von den einzelnen worten und wortgruppen, mit denen wir es bisher zu tun gehabt haben, zu der auslassung bezw. einfügung von sätzen und satzgefügen. Auch die umstellung und ergänzung ganzer szenen wird unter diesem gesichtspunkte zu berücksichtigen sein.

Immerhin mag auch ein vereinzeltes beispiel einer solchen »sinngemässen«, nur ein wort betreffenden änderung hier platz finden; um so mehr, als die betr. modifikation auch in die folioausgabe übergegangen ist. Als Horatio in seiner ansprache an den geist (I 1) diesen nach dem grunde seines erscheinens fragt und von dem etwaigen aufhäufen von schätzen während seines erdenlebens spricht, fährt er (nach Q. B) fort:

"For which they say your spirits oft walke in death",

wofür Q. A (und ihr nach die fol. 1) zweckmässig emendiert: *you spirits.*

In dem zwar weitschweifigen und mit abgeschmackten wortspielen ausstaffierten, aber doch nicht ganz sinnlosen bericht des Polonius an den könig über Hamlet's wahnsinn (II 2) finden sich die völlig albernen worte: *I have a daughter, have while she is mine,* wozu in Q. A der den jahren und der »wohlweisheit« des sprechers ganz angemessene zusatz steht: *for that we thinke is surest we often loose.*

Die klage des königs über die nutzlosigkeit seines gebets (III 3) hat in Q. B folgenden wortlaut:

"My words fly up, my thoughts remaine belowe,
Words without thoughts never to heaven goe,"

während wir in Q. A so lesen:

"My wordes fly up, my sinnes remaine below,
No king on earth is safe if Gods his foe."

Für die änderung von *thoughts* zu *sinnes* mag etwa folgender, nicht sehr tiefgründige, aber immerhin von einigem common sense zeugende gedankengang massgebend gewesen sein: Gedanken bleiben nicht am boden haften, sondern steigen

ebenso wie die worte, ja schneller und sicherer als diese zum himmel auf; die sünde dagegen wird durch ihr eigenes schwergewicht auf der erde festgehalten. Da das wort *thoughts* im zweiten verse wiederkehrt, hier aber dessen ersatz durch *sinnes* einen unsinn ergeben hätte, musste die zweite zeile durch eine andre ersetzt und auch ein neuer reim auf *below* gefunden werden.

An der versicherung Hamlet's (III 2), dass er das wort des geistes *for a thousand Pounds* nehmen wolle, hat der bearbeiter von Q. A offenbar insofern anstoss genommen, als seiner zutreffenden, wenn auch allzu pedantischen auffassung nach man in Dänemark nicht nach pfund sterling rechne. Er setzte dafür: *for more then all the coyne in Denmarke.* Als eine glückliche änderung darf man es geradezu bezeichnen, dass der plan, im zweikampf zwischen Hamlet und Laertes die degenspitze des letztern zu vergiften in Q. A vom könig ausgeht, dem man diese hinterlist viel eher zutrauen darf als dem bisher wenigstens nicht unedeln Laertes, der jetzt allerdings, vom rachedurst verblendet, den anschlag des königs gutheisst, ohne doch selbständig darauf gekommen zu sein.

Nicht ohne weiteres einleuchtend erscheint der grund für die umstellung von Opheliens im wahnsinn vorgetragenen liedern. In Q. B singt sie bei ihrem ersten Auftreten das (von Goethe im *Faust* adoptierte) lied vom Valentinstag und bei ihrem zweiten erscheinen (in gegenwart des bruders) das

"And will he not come againe?"

Immerhin kann man sagen, dass der in den worten *they laid him in the cold ground* sich ausdrückenden stimmung das zuletzt erwähnte lied sehr wohl entspricht, während anderseits an das tändelnde *For bonny sweet Robin is all my joy* sich die leichtfertigen verse vom St. Valentine's day passend anschliessen, so dass also auch in diesem falle die anordnung in Q. A nur gutzuheissen wäre.

Wichtiger als diese änderungen ist natürlich die verschiebung oder ergänzung ganzer szenen. In der tat hat man ja hierin mit recht einen der hauptgründe gegen die bezeichnung der Q. A als »piratischen auszugs« von Q. B gesehen. Dennoch werden wir uns nicht genötigt finden, mit der »gegenpartei« diese umstellungen und zusätze unbedingt Shakespeare selbst zuzuschreiben.

Der erste hier in betracht kommende fall betrifft die änderung, wonach (in Q. A) die von Polonius vorgeschlagene aushorchung des prinzen durch Ophelia und damit auch der monolog *To be or not to be* sich unmittelbar an diesen vorschlag anschliessen, während in Q. B diese szene durch die umfangreichen gespräche Hamlet's mit Polonius, Rosenkranz und Gildenstern und namentlich mit den schauspielern davon getrennt und in den folgenden (dritten) akt verwiesen ist. Diese in B vorangestellten partien folgen umgekehrt in A der unterredung zwischen Hamlet und Ophelia nach. Der zweck der umstellung ist leicht ersichtlich und verrät den geübten blick des bühnenpraktikers, der es für das verständnis s e i n e s publikums ratsam halten mochte, das für den gang der handlung wichtige und zusammengehörige nicht durch die vom dramaturgischen standpunkt minder bedeutsamen gespräche mit den schauspielern usf. zu trennen. Ähnlichen erwägungen mag die in Q. A hinzugefügte szene (IV 6) entsprungen sein.

Es ist der bericht Horatio's an die königin über die rückkehr Hamlet's von seiner reise nach England und seiner entdeckung des vom könig gegen ihn angezettelten mordplanes. Diese anscheinende erweiterung des textes ist in wirklichkeit eine ersparnis, indem durch den eingefügten auftritt nicht weniger als drei andre szenen oder teile von solchen (in Q. B) überflüssig werden, nämlich: die übergabe von Hamlet's brief an Horatio (IV 6), der empfang der boten und des briefes mit der nachricht von Hamlet's rückkehr durch den könig (in IV 7) und des prinzen mündlicher bericht an Horatio (in V 2).

Diesen letztern bericht würden wohl auch die meisten leser des foliotextes gern entbehren, zumal derselbe n a c h der friedhofszene, also nachdem die freunde jedenfalls schon längere zeit wieder beisammen gewesen sind, ohnehin ziemlich deplaziert erscheint.

Allerdings war es für das in Q. A eingefügte gespräch zwischen der königin und Horatio eine vorbedingung, die unterredung Hamlet's mit der mutter (III, 4) so zu gestalten, dass letztere durch die ermahnung des sohnes bewegt und auf dessen seite gezogen wurde. Dass dies geschehen, ist ein weiterer beweis dafür, dass der bearbeiter von Q. A keineswegs plan- und verständnislos zu werke gegangen ist.

In bezug auf die eben erwähnte szene im zimmer der mutter

(III 4) sei im vorübergehen auch kurz der im zusammenhang mit Goethe's bewundernder anerkennung so oft genannten bühnenanweisung betreffs der kleidung des geistes gedacht.

Mir scheint nämlich, dass wir diese so interessante notiz im grunde einem ziemlich trivialen zufall verdanken, und zwar dem umstande, dass der bearbeiter (und leiter der provinzaufführungen des *Hamlet*) lediglich sich oder den darsteller des geistes an die mitnahme eines zweiten kostüms für den letzteren zu erinnern wünschte. Der bewunderung Goethe's und andrer tut diese erklärung übrigens durchaus keinen abbruch, da der bearbeiter, welcher diese notiz in sein regiebuch eintrug, die betr. vorschrift jedenfalls nicht selbst erfunden, sondern der darstellung auf der Londoner bühne entnommen hatte. Die idee also bleibt nichtsdestoweniger Shakspeare's.

Den zahlreichen streichungen, welche den umfang von Q. A gegenüber B um etwa 2000 verse verringert haben, liegt das bestreben zugrunde, alles überflüssige, in erster linie also alle theoretischen und nicht unmittelbar zur sache gehörigen reflexionen und betrachtungen, zu entfernen. Dass diesem prinzip eine menge der schönsten stellen zum opfer gefallen sind, wer wollte das leugnen! Sind doch zb. von der vierten szene des vierten aktes überhaupt nur sechs zeilen stehen geblieben [1]). Die ganze unterredung Hamlet's (der in Q. A hier gar nicht auftritt) mit dem hauptmann von Fortinbras' Armee sowie der bedeutsame monolog des prinzen (*How all occasions doe informe against me* usf.) sind fortgelassen.

Beiläufig bemerkt, kann wohl gerade diese szene auch als ein beredter zeuge für die priorität der Q. B gelten, da die annahme, dass die in Q. A übriggebliebenen, ziemlich bedeutungslosen sechs zeilen den ursprünglichen alleinigen bestandteil der szene gebildet haben sollte, nur wenige anhänger finden dürfte.

Interessanter übrigens als die einfach gestrichenen sind diejenigen stellen, in welchen der gegebene Inhalt in zusammengezogener, gewissermassen kondensierter form geboten wird, etwa so wie es Goethe einmal (im gespräch mit Eckermann) für Byron's *Marino Faliero* vorschlägt: »Man müsste den inhalt

[1]) Eine »amputation«, welche leider auch in F_1 wiederkehrt, wenn auch die dort stehen gebliebenen acht zeilen sich an den text von Q. B anschliessen.

jeder szene in sich aufnehmen und ihn bloss kürzer wiedergeben.« Als charakteristische beispiele für dieses verfahren können Hamlet's monologe gelten, welche, in Q. A auf zwei drittel ihres umfanges (in B) oder weniger zusammengedrängt, dennoch kein wesentliches moment ihres gedankenganges verloren haben. Dabei ist der ausdruck nicht selten prägnanter, drastischer und eindringlicher geworden.

Man vergleiche in dieser hinsicht die drei ersten zeilen von Hamlet's monolog nach der rezitation des schauspielers in Q. A mit dem entsprechenden, zehn zeilen umfassenden abschnitt in B oder die folgenden verse aus dem *To be or not to be*:

(Q. A) "The widow being oppressed, the orphan wrong'd,
The taste of hunger, or a tirants raigne
And thousand more calamities besides."

(Q. B) "Th' oppressors wrong, the proude mans contumely
The pangs of despiz'd love, the lawes delay,
The insolence of office, and the spurnes
That patient merrit of th' vnworthy takes."

Wie drängen sich hier in A die konkreten beispiele zu, gegenüber den allgemein gehaltenen klagen in B! Aus dem unbestimmten *Th' oppressors wrong* ist unter beibehaltung derselben worte die »bedrängte witwe« und die »misshandelte waise« geworden, und an die stelle »verschmähter liebe« und »des gesetzes aufschub« ist hunger und tyrannenherrschaft getreten. Es ist, als hörte man eine sozialistische agitationsrede.

Derselbe monolog enthält weiterhin eine interessante divergenz der beiden texte, welche, äusserlich nur in einem worte zutage tretend, doch eine selbständige auffassung auf jeder der beiden seiten bekundet.

»Wer würde alles dies ertragen,« sagt Hamlet:

"But for a hope of something after death" (Q. A),
"But that the dread of something after death" (Q. B).

Also dort ist es die hoffnung auf die belohnungen, hier die furcht vor den strafen des jenseits, welche uns zaudern macht.

Dass auch in diesem falle die lesart von B die ältere, zeigen die darauffolgenden verse:

"And makes us rather beare those ills we have,
Then flie to others that we know not of,"

welche der redaktor von A fast unverändert herübernahm, ohne sich klarzumachen, dass sie zu der vorher ausgesprochenen »hoffnung« wenig passten. In bezug auf das viel kommentierte *conscience* im nächsten verse *Thus conscience dooes make cowards* gibt die version von A einen sehr beachtenswerten fingerzeig:

"I that, O this conscience makes cowardes of vs all."

»Dies bewusstsein« (d. h. eben dasjenige, welches in jener furcht — oder hoffnung — zum ausdruck kommt) ist es, das uns vom selbstmord zurückhält. Der notbehelf mit dem »gewissen«, das feige aus uns macht, wird durch diese lesart geradezu überflüssig, und es ist zu bedauern, dass der foliotext, der sich die letzten drei worte des verses *(of us all)* aus Q. A aneignete, nicht auch dieses *this (conscience)* aufgenommen hat.

Eine besondere betrachtung erfordert auch die friedhofszene, schon deshalb, weil man aus ihr die angebliche wesentliche verschiedenheit in bezug auf Hamlet's alter in der darstellung der beiden quartos herausgelesen hat.

An der tatsache, dass Hamlet in Q. B uns als dreissigjähriger erscheinen soll, ist nach den worten des totengräbers (Clown) nicht zu rütteln, so sehr sich unser gefühl auch dagegen sträuben mag, uns den »jungen prinzen« und Wittenberger student als ein schon so bemoostes haupt und seine mutter demgemäss als eine etwa 50jährige frau uns vorzustellen.

Anders verhält es sich jedoch mit dem 19jährigen jüngling von Q. A, der wohl lediglich einem arithmetischen trugschluss seine entstehung verdankt. Aus den angaben von Q. B ergibt sich, dass der jetzt 30jährige prinz beim tode des (vor 23 jahren verstorbenen) Yorick 7 jahre alt war.

Nichts berechtigt uns jedoch, dieses aus dem wortlaut von Q. B gewonnene ergebnis ohne weiteres als voraussetzung den angaben von Q. A zu substituieren, indem wir sagen: weil Yorick hier erst seit 12 jahren tot ist, muss Hamlet jetzt 19 alt sein.

Doppelt wunderbar ist es, wenn wir auch diejenigen, welche Q. A für den frühern entwurf halten, vor dieser geistigen Anleihe aus Q. B nicht zurückschrecken sehen.

Eine andre erklärung für die »lesart« vom 19jährigen Hamlet vermag ich wenigstens nicht zu entdecken.

Was übrigens, beiläufig bemerkt, die zeitliche koinzidenz

von des verstorbenen königs zweikampf mit der geburt seines sohnes betrifft, so ist es doch zweifelhaft, ob dieser auf den ersten blick so ansprechende gedanke, zu dessen lobe noch Schick in seinem vortrage über die entstehung des *Hamlet*[1]) so begeisterte worte gefunden hat, vor der nüchternen kritik standhält.

Von dem vor 30 jahren geschehenen zweikampf kann Horatio (I 1) als von einem »bekannten« ereignisse jedenfalls nicht aus eigner erinnerung oder anschauung sprechen, und doch konnte er nach blossem hörensagen nicht beurteilen, ob die rüstung, welche der könig bei jenem anlass getragen, wirklich derjenigen, in welcher der geist erscheint, genau geglichen habe *(Such was the very Armor he had on* usf.*)*.

Dazu kommt, dass der vorige könig bei seinem tode keineswegs ein alter mann war; sein bart war *sable silvered,* er wird die 50 kaum überschritten haben; er müsste also den um so hohen einsatz geführten kampf als ein 20jähriger jüngling unternommen haben.

Da will uns doch die angabe in Q. A, welche den wettstreit nur 12 jahre zurückverlegt, in eine zeit also, wo der könig in der vollkraft seiner mannesjahre gestanden, weit besser gefallen.

Eine andre an und für sich geringfügige änderung in derselben szene (V 1) ist doch deshalb nicht uninteressant, weil sie uns die grenzen des poetischen verständnisses auf seiten des Q. A-bearbeiters recht deutlich erkennen lässt.

Es handelt sich um Hamlet's emphatische beteuerung:

"I loved Ophelia, forty thousand brothers
Could not with all theyr quantitie of love
Make up my summe,"

wofür Q. A sich mit der weit bescheideneren versicherung begnügt *I lov'de Ofelia as deere as twenty brothers could.*

Die psychologische bedeutung der hyperbel (in B) zur charakterisierung von Hamlet's seelenzustand in diesem augenblick war dem in praktischen dingen so zuverlässigen blick des bühnenfachmannes offenbar verschlossen geblieben.

Im folgenden auftritt (V 2), der fechtszene, fehlt in Q. A der hinweis der königin auf das embonpoint ihres sohnes.

---

[1]) Shakespeare-jahrbuch 38, s. XXXV f.

Man kann das bedauern, da der zeitgenosse des dichters besser als alle spätern kommentatoren in der lage gewesen wäre, uns über den »fetten Hamlet« aufzuklären.

In der das drama abschliessenden rede des Fortinbras finden sich wiederum in Q. A einige auslassungen. Sie betreffen die weisung:

"and for his passage
The souldiers musicke and the right of warre
Speake loudly for him,"

sowie die letzten worte des stückes:

"Goe bid the souldiers shoote."

So wenig wie die übrigen abweichungen wird auch diese ganz bedeutungslos sein. Auffallen kann es jedenfalls, dass auch an andern stellen, wie zb. in der zweiten szene des dritten aktes, wo Hamlet aus freude über die entlarvung des königs wiederholt *some musique* und *the Recorders* verlangt, dieser wunsch in A ebenfalls unterdrückt ist. Das gleiche gilt für die bühnenweisung in derselben szene: *Enter Trumpets and Kettle Drummes* oder in V 2 *Drum, trumpets and shot, Florish, a peece goes off* und sonst.

Sollte hier nicht die oben erwähnte »sparsamkeit« im spiele gewesen sein, welche den »reisenden« direktor auf die musikanten und die salutschüsse verzichten liess? Zwar fehlt es auch in Q. A nicht an einzelnen trompetensignalen *(Florish)*, allein, dieses instrument konnte da, wo es sich um eine feierliche oder erheiternde musik handelt, natürlich nicht ausreichen. In dieselbe rubrik dürfte der ersatz des *arras*, hinter welchem sich der könig und Polonius verbergen sollen, durch das »nebenzimmer« *(study)* gehören. Freilich liess sich später der arras zur tötung des Polonius doch nicht ganz vermeiden; das brauchte indes der bearbeiter, als er an der frühern stelle den entbehrlichen teppich aus dem text verbannte, noch nicht bedacht zu haben.

Ebenfalls »ökonomischen« rücksichten dürfte die streichung einer der in Q. B auftretenden personen zuzuschreiben sein. Es ist der (I 2) mit seinem kollegen Valtemand nach Norwegen entsandte Cornelius. Die durch tilgung eines buchstaben und änderung eines zweiten bewirkte ausscheidung dieser als überflüssig erkannten figur ist in ihrer einfachheit fast genial zu nennen.

"You good Cornelius, and you Valtemand"

redet in Q. B der könig die beiden gesandten an, und in Q. A lesen wir statt dessen: *Yong good Cornelia* usf.

Ob die veränderung des namens — der ersatz der männlichen endung durch die weibliche — eine absichtliche oder durch einen druckfehler hervorgerufen ist, muss dahingestellt bleiben. Freilich erscheint es nicht sehr wahrscheinlich, dass der redaktor von A die kühne idee gehabt habe, dem Valtemand (Voltemar in Q. A) eine vertreterin des schönen geschlechts als reisegefährtin zuzuweisen und damit, seiner zeit um jahrhunderte vorauseilend, den frauen die diplomatische karriere zu eröffnen.

Immerhin führt uns diese kleine variante unmittelbar zum letzten punkte unsrer erörterungen: der verschiedenheit einer anzahl von personennamen in den beiden ausgaben.

Wie die beiden eben genannten höflinge haben sich auch ihre bekanntern kollegen eine kleine veränderung ihrer namen gefallen lassen müssen. Rosencrans und Guyldersterne sind in Q. A zu Rossencraft und Gilderstone geworden. Das bestreben, die namen hierdurch der zunge des schauspielers und dem ohr des zuhörers anzupassen, ist hier offenbar und dürfte ausserdem auch für die umformung von Laertes zu Leartes massgebend gewesen sein. In der tat dürfte der name in dieser form einem von humanistischer bildung nicht beschwerten englischen publikum bald vertrauter geklungen haben als die andre, der sprache Homer's entlehnte gestalt.

Wichtiger und mehr kommentiert als diese änderungen sind diejenigen, welche sich auf Polonius und seinen diener Reynaldo beziehen. Eine erklärung wird sich hier nicht so leicht wie bei den übrigen namen geben lassen. Immerhin dürfte der wunsch, den fremdartig und ungewohnt klingenden namen bekanntere zu substituieren, auch in diesen fällen den anlass geboten haben, sei es, dass sich die wahl von Corambis und Montano lediglich durch ein zurückgreifen auf den *Urhamlet* erklärt (was hinsichtlich des erstern sein vorkommen im *Bestraften Brudermord* nahezulegen scheint), oder dass diese namen sich lediglich als dem publikum wohlbekannte empfohlen hatten. Dass letzteres der fall gewesen, scheint in bezug auf Corambis (bezw. Corambus) Shakespeare's

All's well (IV 3) zu bestätigen, wo der name unter den beliebig ausgewählten inmitten so bekannter wie Jaques, Sebastian, und Lodovick sich befindet. Und nicht weniger gehörte wohl der name Montano (der sich überdies durch seinen wohlklang empfahl) auch vor Shakespeare's *Othello* schon zu den wohlbekannten.

Es ist natürlich in vorstehendem aus der grossen fülle der verschiedenheiten zwischen A und B nur eine kleine zahl markanter fälle herausgegriffen. Dennoch dürfen wir unsre darlegungen hiermit zum abschluss bringen, da eine vermehrung der beispiele das gewicht ihrer begründung kaum verstärken dürfte.

Mein »vermittlungsversuch« ist von dem wunsche ausgegangen, den text von Q. A in den augen seiner gegner ein wenig zu rehabilitieren und zugleich den prioritätsanspruch von Q. B wo möglich noch fester zu begründen.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

THE POET OF MANXLAND.

The honour lately accorded to the poems of T. E. Brown of appearing in a collected edition[1]) uniform with the works of Wordsworth, Coleridge, Tennyson, and Matthew Arnold, may be taken as a sign that the prophets were not mistaken who predicted for the author of *Fo'c's'le Yarns* a more than passing popularity. As the new edition is likely to make Brown's work, especially on its lyric side, more widely known, it justifies some notice of the author in these pages.

Thomas Edward Brown is the poet of the Isle of Man, and there, in 1830, he was born. From the mountains of Cumberland his birthplace is visible as

"Dark purple peaks against the sun,
A gorgeous thing to look upon"[2]).

---

[1]) *The Collected Poems* of T. E. Brown. London, Macmillan & Co., 1900. XVI + 736 pp. Price 7 s. 6 d.

[2]) *Poems* p. 656. The phrase, "my purple island", used elsewhere (*Letters* I 99) by Brown, suggests, and may even be intended to suggest, a humorous contrast with Phineas Fletcher's poem of the same name, and its allegorical "Isle of Man".

Lying as it does in the Irish Sea the Isle of Man is the geographical centre of the British Islands — England, Scotland, Wales, and Ireland may all be seen from its hills — and yet Brown could say that he was born "so eccentrically" (*Letters* II 204), with respect, that is, to the English intellectual centre.

An isolated community like the inhabitants of Man could not figure prominently in English history. They have instead an interesting history of their own. The early Keltic inhabitants were no sooner converted to Christianity by S. Patrick and S. German than the Welsh princes became their overlords, and from that time Man has always been ruled by the foreigner. Norse kings governed the island for three centuries, and left permanent marks of their occupation in the place-names and in the constitution which the half-mythical King Orry is said to have introduced. Before England first interfered (*temp.* Edward I) the Scots had established themselves there, and it was not till Henry's IV's reign that the English finally prevailed. Henry IV bestowed the "Kingdom" of Man on one of his subjects, Sir John Stanley, in 1407, and for more than 300 years it remained the private property of the Stanleys. Then it passed by inheritance to the Athol family, whose mismanagement induced the British Government to buy them out. The final transfer to England took place before T. E. Brown's birth, but there was no "Union" as with Scotland in 1707 or with Ireland in 1800. The ancient constitution was allowed to remain, and the island still enjoys Home Rule under a Governor. The representative body, consisting of 24 members, is called the House of Keys, and the annual gathering at which they are present on 5th July to promulgate the new laws[1]) at "Tynwald Hill" is the last survival of the open-air meetings of the Scandinavian Althing, which are now extinct even in Iceland.

The holiday-makers who now come together to witness this historic spectacle are not exactly a genuine Manx folkmoot.

---

[1]) Speaking of this ceremony Hall Caine, himself a Manxman, says, in language that recalls Johnson's famous words about Iona and Wordsworth's on Buttermere Chapel (*Prose Works*, ed. Knight, II 61): "It is the badge of our ancient liberty, and we need not envy the man who can look on it unmoved."

Train and steamer have brought them from all parts of the United Knigdom, the majority being "trippers" from Lancashire and Yorkshire, factory-workers with or without their families bent on enjoying the noisy delights of the seaside town of Douglas [1]). Another class of visitors studiously avoids Douglas to find recreation in the less frequented parts of the island, where mountain and stream, moor and bay, undesecrated by the electric car and the dancing saloon, make their silent appeal to the lover of picturesque scenery. There are attractions of all kinds, corresponding to all degrees of culture. Those in search of sport can climb and fish; naturalists find an abundance of wild flowers, especially in the flat marshy district in the north called the "curragh", while the varied structure of the island makes it of interest to the geologist. There are runic inscriptions in the churchyards for the archæologist to decipher — if he can.

The tourist pedestrian who converses with the people and lodges in their homes will find the real Manx shy and cautious at first, but always honest and kindly. When terms of intimacy have been established the Manxman is found to possess wit and eloquence of almost Irish richness. Folk-song and fairy lore linger on with surprising vitality among the Manx, but their end is threatened. The stranger is privileged who hears them straight from the inhabitants: most of us must draw our ideas of the people from the novels of Hall Caine or — still better — from the works of T. E. Brown. The task Brown set himself was, as he himself says, "to hold up the mirror to my fellow-countrymen" (*Letters* II 68), to "grip the receding past" (*ib.* 83), and "to build a cairn of memories in my books" (*ib.* I 224),

"That so the coming age,
Lost in the empire's mass,
Yet haply longing for their fathers, here
May see as in a glass,
What they held dear —
May say, 'Twas thus and thus
They lived;' and, as the time-flood onward rolls,
Secure an anchor for their Keltic souls." (*Poems* p. 328.)

[1]) In 1889 T. E. B. notes the change that had come over the island owing to the inroad of visitors, *Letters* I 136.

The facts of Brown's life show how he qualified for the position of uncrowned laureate of his native island. When his brother, Hugh Stowell Brown, the celebrated Baptist minister, died in 1886, he wrote of him (*Letters* I 118), "He was, though I say it, of a good stock." The mother came from the mainland and had Scottish blood in her veins (*ib.* and II 133), so that in his enthusiasm for modern Scottish literature Brown could say, "You see I *am* a Scotchman, and, upon occasions, I gravitate largely to the Caledonian basis." (*Letters* II 85.) The father, however, was an islander and Vicar of Kirk Braddan. His personal character (*Letters* II 90—92), thoroughly good, sincere and trustful, with a rare delicacy in dealing with the sinner, is precisely that of the Parson ("Pazon") who figures in many of Brown's verse tales, while his poetical gifts and scholarly tastes — style was with him "like the instinct of personal cleanliness" (*ib.* I 16) — descended in direct inheritance to his poet son[1]).

These natural talents were stimulated and disciplined by the usual classical training. From school (King William's College, Isle of Man) T. E. Brown passed to Christ Church, Oxford, where he took a double first, and afterwards won a Fellowship at Oriel — a distinction which he shares with the more celebrated poets, Clough and Matthew Arnold. But he did not remain a University don. His life was spent in teaching boys, Clifton College, Bristol, being the school with which he was principally connected. Like so many English schoolmasters he was an ordained clergyman. The school holidays furnished opportunities for long stays in the Isle of Man, though he also visited the English Lakes, and travelled in Wales and Switzerland. Mountainous country was his delight. Coleridge's country, the Quantocks, not far from Clifton, he of course knew well (*Letters* II 205). But in the Isle of Man he could enjoy mountain scenery while indulging his other passion for the sea. In the glens of his native hills he felt "swoop down

[1]) A tendency to shed tears when moved was also hereditary. "I am a born sobber," he says (*Letters* II 116). He wept at the sight of a Durham landscape (*ib.* I 85); at thinking of Madame Bovary (I 126); on reading the last scene in *The Mill on the Floss* (I 138). He thought it excusable to cry over Ian Maclaren, but found the pathos of R. L. Stevenson above tears (II 185).

upon" him like an inspiration the highest power he was capable of (*Letters* I 193). In term time at Clifton there were music and the study of literature as recreations. Brown was always very successful in his dealings with boys, but it is clear from his letters that about 1881 he began to grow tired of his profession, though it was not till 1892, after 30 years' service at Clifton, that he actually retired. He then made his home in the Isle of Man and spent his time in reading, writing, and lecturing. A favourite amusement of his last days was "Rep.", i. e. Repetition, learning poetry by heart (*Letters* II 7), but whether he was writing letters to friends or articles for the newspapers, or composing Manx songs, as he did in 1894 (*Letters* II 14, 35; a specimen, 45), he could say of himself at all times, "Literature is my calling." (*Ib.* II 68.)

That this was true of him in his schoolmaster-days is shown by the dates of his published poems, most of which fall within that period: — *Betsey Lee* 1873 (in *Macmillan's Magazine*), *Fo'c's'le Yarns* 1881, *The Doctor* etc. 1887, *The Manx Witch* etc. 1889, *Old John* etc. 1893. Long before his death in 1897 these works had made him one of the most considerable minor poets of the time, but the posthumous publication of his *Letters* by his friend and colleague S. T. Irwin (2 vols., 1900) revealed him in a new light, while the letters themselves approached those of Fitzgerald in interest and piquancy of form. They are familiar letters, chiefly of the years 1890—97, charming in their colloquialisms, but always with the added distinction of style. Brown liked to please his friends (*Letters* I 10), and always gave them of his best. His friends in turn have given his correspondence and poems to the world. The late Mr. W. E. Henley, himself a writer of spirited song, and once too a pupil of Brown's, was one of the three friends who collected in one volume (1900) Brown's several books of verse and occasional poems contributed to magazines, together with several unpublished pieces.

The book is arranged in three parts: (1) Aspects and Characters, (2) Narrative, (3) Lyrical. The new matter is fairly evenly distributed over the first and third parts, while Part 2, consisting of 550 pp., contains the 12 long poems by which Brown was best known to his generation. Just as Mrs.

Browning's *Aurora Leigh* (1856) was a novel in blank-verse, so these poems of Brown's are examples of the condensed novel in rhyme.

The scene hardly ever shifts from the Isle of Man, the characters are nearly all Manx types, and a certain unity in the otherwise unconnected series of tales results from their forming part of the personal experience of the narrator, Tom Baynes. This genial old Manxman, once a fisherman and now a sailor, spinning his yarns for the entertainment of the ship's forecastle, is a figure whom we would not willingly lose, and yet it must be confessed that the part he is called upon to sustain as the mouthpiece of the omniscient poet is an arduous one, and demands at times all the indulgence of the reader. It is not at all unnatural for Baynes to tell the story of his blighted affection for Betsey Lee and of her untimely death, and he might well be acquainted with the domestic tragedies of one or two other families, such as the Parson's, but it seems that most of his acquaintance in the island had stories worth telling, and sometimes, in defiance of all probability, Baynes is allowed to be in possession of facts deemed essential to the story and yet very unlikely to have leaked out. The author was conscious of this difficulty, as shown by some of the devices he employs to overcome it. "How would it be now? how would it be?" Tom asks himself (pp. 349, 368) — and then goes on to imagine a scene. Sometimes a special individual has to be invented to account for Tom's wonderful knowledge (e. g., the house-boy James, p. 357). The forecastle auditory occasionally show signs of incredulity, but for which we should hardly be aware of their existence. Now and then one of them is mentioned by name, but as a rule the flow of Baynes's narrative is only broken by an amusing digression to silence the scoffers, his answer to the question, "how do you know?" being generally a more or less ingenious paraphrase of, "I happen to know it" (cf. pp. 342—43, 375).

Of more consequence than this slight weakness in the machinery of the poems is the contradiction observable in Baynes's character, though this is hardly to be wondered at in a series of compositions extending over many years. In *The Doctor* (p. 417) and *The Manx Witch* (p. 559) Tom

Baynes, though still young, is conspicuous as an adviser of people in difficulties. In *Betsey Lee,* however, which is contemporaneous with this part of *The Doctor,* he is evidently very inexperienced and greatly in need of counsel himself. Except in this early tale, and apart from a certain amount of superstition suitable to a sailor and a Manxman, Baynes is shrewd enough, and, to the delight of his readers, his heart is always in the right place. His faults are never concealed, but such sins as he had on his conscience did not affect the real goodness of his nature, and thus, though he had taught the Parson's boys to swear, he was always the Parson's friend.

The secret of it all is that the honest old salt, with his healthy criticism of life, is really a rough replica of the author himself (*Letters* I 100). No wonder, then, that he is foe to all hypocrisy, and quite Spenserian in his ideal of love:

"Why can't there be
No love without wivin' and all that spree?
Couldn' ye love, and never make to her
No love nor nothing, nor never spake to her?
Couldn' ye look to her like a star
Up in the heavens quite reggilar?" (p. 185.)

"There's love that's mud, not love," he says (p. 544), but

"rael wholesome love, my men,
Will allis have in me a friend —
Love that *is* love." (p. 612.)

Samples of both kinds occur in the tales, and it is abundantly shown that the course of the true variety is not a smooth one. "This is love", says one of the heroines,

"'This is love!' she said, 'and the nice it 'd be
If it warn' for the misery.'" (p. 559.)

A vein of tragedy runs all through the "yarns". In *Betsey Lee* it is the malice of a rival that ruins Baynes's own happiness; in *Christmas Rose* the Parson's two sons both love the same girl — a mysterious sea-waif — with dire results; the Doctor is the victim of a foolish marriage; the love-story of *Tommy Big-Eyes* is fraught with trouble from his school-days; and not one of the many romances comes to a happy conclusion until much tribulation has been endured.

Whether the subject be joy or sorrow it is always of his own people, the Manx, that Baynes loves to tell in the ap-

propriate medium of his native dialect. It is Anglo-Manx, the speech of a Keltic people (with Scandinavian admixture) who in comparatively recent times learnt English as a foreign tongue. Ellis describes it as phonetically a variety of the Lancashire dialect. In some features it recalls the Irish brogue, e. g. in such pronunciations as *th*rue, mis*th*ress, poe*th*ry. A remarkable peculiarity of the syntax is the use of the periphrastic or definite forms of the verb where standard English employs the simple forms, e. g., "we were callin' him Joe, ma'am". The Manx element furnishes the vocabulary with plenty of strange words, e. g., *melya* (= 'harvest-home'), *thallure* (= 'enough'), *priddhas* = ('potatoes'), *millish ven* (= 'sweet dear'). The meanings are given at the foot of the page in the collected edition, and the dialect really offers little difficulty to the reader, far less indeed than the dialect of Burns, Scott, and the modern "kailyard" school. Occasionally Brown is inconsistent in his orthography, e. g., *chase* (= 'cheese', singular, p. 398), but *cheeses* (plural, p. 368), as was to be expected from a man who held that a phonetic representation of dialect was impossible (*Letters* I 210), but none the less these poems remain the best example of Anglo-Manx literature [1]), far better, for example, than the works of Hall Caine, where the dialect only occurs sporadically.

The mention of the novelist recalls the fact that the plots of most of Brown's verse-tales are admirably suited for prose treatment, and that remarkable coincidences or parallels are noticeable in the work of the two gifted Manx writers. Thus in *The Deemster* by Hall Caine (1887) Jarvis Kerruish resembles the lawyer Taylor in *Betsey Lee;* Dan Mylrea resembles "Pazon" Gale's son George in *Christmas Rose* and Dr. Bell in *The Doctor,* and finally goes "in hiddlins" like Blake, the Chartist, in *Kitty of the Sherragh Vane.* The Deemster himself is something like the undesirable Archie Cain in *Tommy Big-Eyes,* while his brother the Bishop, though like enough to Pazon Gale, is drawn from the historic Bishop Wilson, who did so much for the Isle of Man during his saintly episcopate (1698—1755) and who has left his mark

---

[1]) It is a pity that Brown's poems were not read more carefully for *The English Dialect Dictionary.*

also in Brown's pages. Mally Kerruish finds her sad counterpart in Sally Banks *(The Manx Witch)* and Bella Gorry. The inn called "The Three Legs of Man" exactly corresponds to "Callow's" all through the *Fo'c's'le Yarns*, and the fight between Dan and Ewan may be compared with that between Jack and Harry in *The Manx Witch.* This same Jack quotes Scripture in proof of witches, and so does the Bishop in chapter 32 of *The Deemster.* Finally the faithful half-witted Davy Fayle offers points of resemblance to Brown's Job the White. Hall Caine's other Manx novel, *The Manxman,* appeared in 1894. With the generosity of friendship or the partiality of a fellow-countryman Brown pronounced it (*Letters* II 174) to be finer than *The Deemster,* which he had already called "little short of a masterpiece" (*ib.* I 128). The parallelism in the structure of the two novels — the pairs of brothers and cousins, the great struggle of friendship, and the stand-up fight — are perhaps more striking than the similarities between *The Manxman* and *Fo'c's'le Yarns,* though these are at least three in number. Mona Crellin, the mother of Philip Christian, corresponds to the Doctor's wife, Mrs. Bell; Philip and Kate are a couple to match Dyneley and Mary Quayle in the poem called after the latter; Cæsar Cregeen and Pete Quilliam correspond to Cain and Tommy Big-Eyes.

In any question of priority Brown should rather take the precedence, for the younger author thanks him for hints in the preface to *The Deemster.* For mere fidelity to life, as well as for literary quality, the poet is in this case to be preferred to the novelist. Their spheres are, however, distinct, and with less popularity than the novelist Brown remains supreme as poet of the island, his modest ambition more than attained[1]).

[1]) Except Wordsworth, who composed a few sonnets during a tour in 1833, Brown's predecessors as poets of the Isle of Man were not important. The Peel Castle where Wordsworth saw "the light that never was, on sea or land" was not at Peel in the Isle of Man, as Brown (*Poems* p. 79) and others have fondly supposed, but at Piel near Barrow-in-Furness (Knight, *Wordsworth's Poetical Works*, III 57). T. J. Ouseley was the author of *Mona's Isle* (1853), a poem of 6 cantos in the metre of *Childe Harold.* It is little more than a versified guidebook, with some very banal stanzas. Elizabeth Cookson (ca. 1859) published *Legends of Manxland,* chiefly in prose, relating to popular myths. She declares that she *saw* the Boggane (a huge shadow spectre) in 1850.

It remains to consider what, in respect of length, may be called Brown's minor poems. For the purpose of study the "aspects and characters" may be taken together with the lyrics and classified according to subject-matter into two great groups, (I) Poems of Humanity — to avoid confusion we must not say "Poems of Man" — and (II) Poems of Nature. The former may then be subdivided according as the prevailing theme is (1) Childhood, (2) Love, (3) Death, (4) Religion and the Future Life. Brown's tastes are reflected in group (5), Music and Poetry; a group (6), the Manx People, supplements the longer poems; certain pieces concerned with individuals may be called (7) Personal; and others dealing with broad moral and social questions form an important group (8), General; while the few that defy this classification can hardly be called anything but (9) "Bits". Under the second great heading, after (1) a large General group, subdivisions may be made for (2) Rivers, (3) Mountains, (4) Cliffs, (5) the Sea, (6) the Universe as a whole, and (7) "Bits".

It will sufficiently indicate Brown's position among modern poets if one or two of these groups are examined. A series of domestic losses, to say nothing of his sacred profession, compelled him to think much and deeply about death and the future life. How open his mind was on these questions, and how tenaciously he held to the certainty he had established for himself, may be traced in his Letters from 1880 to 1897 (I 89, 129, 133; II 246, 215). In the poems he views death with fear and joy alternately (cf. *In Memoriam*, p. 68). His belief in immortality finds varied expression (cf. *M. T. W.*, p. 94; *Ex Ore Infantis*, p. 691). The depths of personal grief are sounded in two sequences called *Clevedon Verses* (p. 659) and *Aber Stations* (p. 702). Here Brown, like Tennyson, sought and found relief of his sorrow for his children in "the sad mechanic exercise" of verse. The thought is richer, the victory over grief more complete in the Aber series, which accordingly deserves to be called Brown's "*In Memoriam*". Possessing less technical beauty, and conceived on a far slighter scale, it teaches with equal fervour the same spiritual lesson as Tennyson's great work. From other poems, e. g. *Catherine Kinrade* (p. 47) and *The Schooner* (p. 696), it is clear that Brown regarded the future life as a state in which all that

had been unlovely here on earth, even the vilest, would undergo a glorious transfiguration. He is thus — with Tennyson — an advocate of "the larger Hope". The same charity of judgment gave Brown what some would regard as a too easy tolerance in a clergyman: witness the poems on laughter (pp. 677, 82, 71) and the passages in the *Letters* (I 158, 225) which prove him "no great enemy of tippling". Only in the case of Dissenters did his usual charity desert him. In the *Fo'c's'le Yarns* there is hardly anything too bad to be said about the methodist local preachers — Archie Cain being the worst of them all — though even Tom Baynes admits (pp. 389—90; cf. 624) that there are Methodists of the right sort. It is worth remembering that Kingsley in *Two Years Ago* is equally severe on the Methodists of the same period. Brown's own attitude toward God is indicated by his comparison of the soul to an empty shell (p. 82) or pitcher (p. 671), which God is invited to fill with His presence. It were far better for the soul to be filled with Heaven-sent sorrow than with emptiness (p. 668). Our whole life is relatively — not absolutely, for God seeks us and is willing that we should seek Him (p. 695) — an exile from God, to which death puts a welcome limit (p. 674).

Brown's Nature poems show his affinities to Wordsworth. In *Nature and Art* (p. 718), for instance, he confesses, in words that recall the eighth book of the *Prelude*, that he once loved Nature to the exclusion of man. Later, however, as life became more complex, he thought that no real relationship existed between himself and Nature: she was a mere foster-sister. Then in the second part of the poem he replies to his former self with noble indignation, and asserts for Nature the position accorded her in Wordsworth's *Tintern Abbey*. Sheer Pantheism is reached in the poem called "*Respondet δημιουργός*" (p. 684), the supposed reply to a rather Browningesque "*Homo loquitur*" (p. 679) concerning the enigma of the sunset glow. Wordsworthian ideas are given a fine setting in certain *Lynton Verses* (pp. 666—68) and in *Dunoon* (p. 69), and a Wordsworthian simplicity characterises some of the poems of childhood, e. g. *Not Willing to Stay* (p. 80; cf. the same phrase in *The Manxman*, ed. 1901, pp. 247, 262, 364). The same motive as in *We are Seven*, a child's dis-

regard for the grown man's classificatory method, has given us the charming little *ποιημάτιον* (p. 687).

Occasionally Brown has a poem that for vague suggestion of dark possibilities is equal to Browning. *Hotwells*, for instance (p. 77), recalls Browning's *Porphyria's Lover* and *Queen Worship*, but in a poem like this the reader is so much in the dark as to feel the want of some explanation. Brown again resembles the great optimist in command of powerful words and fearlessness of slang, which give such force to some of his character-sketches, as for example in *Roman Women*. The dramatic monologue in some of the smaller Manx pieces also suggests Browning at times. The river poems may perhaps owe something to Tennyson, and in places Brown seems to have caught Herrick's lightness of touch (pp. 85, 95, 673).

That he was no mere imitator is abundantly proved by the *Fo'c's'le Yarns*. It came as a surprise to many that the same author had attempted poetry of the higher order (cf. *Letters* I 224). From the collected works it is now easy to see the fine quality of these minor poems. In some of them, as the subject dictates, the humour and comic rhymes, the wonderful alliterative and onomatopœic effects of the verse tales are continued, but frequently Tom Baynes's "asynartete octosyllables", with their natural and not inappropriate tendency to doggerel, are discarded for the sonnet (pp. 68, 76, 89, 94, 659, 690, 736) and the stanza. What could exceed the chaste dignity of the following impressionist picture, with the Virgilian title, *Ibant Obscurae*?

> "To-night I saw three maidens on the beach,
> Dark-robed descending to the sea,
> So slow, so silent of all speech,
> And visible to me
> Only by that strange drift-light, dim, forlorn.
> Of the sun's wreck and clashing surges born.
>
> Each after other went,
> And they were gathered to his breast —
> It seemed to me a sacrament
> Of some stern creed unblest:
> As when to rocks, that cheerless girt the bay
> They bound thy holy limbs, Andromeda." (pp. 73—74.)

Brown deserves to be read, firstly, as a unique writer who pictured in highly original style, and with Chaucerian humour, the little-known life and habits of an interesting community, and celebrated with equal enthusiasm the beauties of their island home. Secondly, he has acquired an honourable place among the minor Victorian poets as a robust thinker, with less than the conventional regard for metre, but with his full share of true poetry. Alike in his love for his native peasantry and in his conception of Nature Brown is the disciple of Wordsworth more than of any other poet, but he avoids Wordsworth's mannerisms — an easy task, perhaps — and has profited by the study of other modern masters. His inexhaustible vitality and power to extract the goodness from life have left a glow on his poetry that will take long to fade. If it is not exactly a liberal education to study his works, their range is certainly wide enough to afford ample entertainment and not a little food for thought, and so long as the present popularity of Wordsworth continues — long may it continue! — Brown has enough of the Master's greatness in him to be sure of finding readers.

Note. The following is an attempt to classify the minor poems according to the scheme suggested above (p. 359). The names of the poems are omitted, to save space, and in the references 3—17 = "consecutive poems from the first on p. 3 to that which (beginning on p. 13) ends on p. 17"; 69 = "the (first) poem which begins on p. 69"; $90^{a\,b}$ = "the first and second poems which begin on p. 90".

I. (1). 3—17, 69, $90^{a\,b}$, 659 II, 661 VII, 664 I and II, 687^{b}, $691^{a\,b}$, 691^{c}, 695.
(2). 72, 75, 77, 87, 665 III, $691^{a\,b}$.
(3). 31, 68, 79, 80, *83^{b}, 84, *89, *94, 659—663, 676, $691^{a\,b\,c}$, 692, 693, 702—712, 726, 733, 736. (*Are little more than epitaphs.)
(4). *5—17, 31, 47, 58, *69, 71, 76, $82^{a\,b}$, 96, 668, 670, 671, $674^{a\,b}$, 677, 687, 695—701, 731, $732^{a\,b}$, 733^{b}. (*Dissent.)
(5). 77^{b}, 93, 95, 96, 662 IX, 667 VI, 721, 732; $88^{a\,b}$, $92^{a\,b\,c}$.
(6). 17—47.
(7). 5—17, 78, 692.
(8). 59—68, $71^{a\,b}$, 76^{b}, 79^{b}, 83, 99, 100^{b}, 670, 688, 693^{b}, 729, 731, 734.
(9). 91^{b}, 93^{b}, 688.

II. (1). 77^{b}, 78, 91, 665—668 IV—VI, 712—725, 725.
(2). 49—59.
(3). 55^{b}—57.
(4). 74, 693^{b}.

(5). 44—47, 73, 100, 662—663 VIII and IX, 673, 689^c, 696, 697, 698, 700, 727.
(6). 679—687, 694.
(7). 69, $85^{a\,b}$, 98, 673^b, $689^{a\,b}$, $690^{a\,b}$.

Heidelberg, April 1904.

Lionel R. M. Strachan.

DRUNKARDS' ENGLISH.

(Sidelights on Phonetics.)

In the good, old days of Pitt the Younger, and for a considerable time after, when a man discussed his six bottles of portwine daily[1]), when to be drunk in the presence of ladies was deemed no shame, and when the gout was a coveted, though painful badge of manliness and gentility, authors not rarely introduced men in more or less advanced stages of intoxication into their more serious works. To name one out of many: Dickens is fond of the character. Some of his most amiable personages get drunk occasionally, and the way in which he presents them and handles their weakness, shows that he looked upon it as a huge joke, or at worst, as a very venial fault.

In our days all this is changed. The weakness may be condoned, but is no longer held up as a praiseworthy thing. Serious literature knows the jolly toper no more, and if we would hear him speak and hiccup, it is to the lighter periodical literature of the day that we have to turn. Now it is not a little curious that, whereas in Dutch, French and German[2]) literature the drunkard is introduced at a stage wherein drink has made him voluble and talk a lot of nonsense, English literature always presents him at the more advanced stage in which not only the brain is affected, but also the tongue. Not only that he cannot collect and arrange his thoughts, but

---

[1]) See Lord Rosebery's Life of Pitt p. 266.

[2]) The only works in which I found a toper more than voluble, hence unable to bring out his sounds well, is Gerard Hauptmann's »Vor Sonnenaufgang« and »Hannele«. His dialect, however, is unknown to me.

he cannot produce his vowels and consonants properly any longer, because he has lost control over the muscles of his tongue. Difficult sound-groups, all but the simplest articulations become impossible for him; and unconsciously — or should I say compulsorily? — he substitutes easier vocables for them, until he passes into the hiccupping stage, and the joke of the thing is over. It is a notorious fact that the English use the words "British Constitution" as a test by which to try a man's soberness. As long as he can utter all the sounds properly, he is taken to be sober, and the degree of his intoxication is measured by the number of sounds he fails to bring out well [3]).

However, it is not the moral side of the question that we are concerned with here. What concerns us, is the fact that the intoxicated person involuntarily replaces hard sound-groups and articulations by easier ones; and by so doing simply carries through *à outrance* the principle that the speaking community have been guided by through all ages. The student of philology knows, that of the numerous changes to which language has been subject in the course of time, the cause must mostly be looked for in convenience and love of ease. Assimilation, Svarabhakti, and the reverse process of dropping vowels in consequence of which certain consonants become syllabic; rhotacism, the weakening and dropping of vowels, and so forth — they must all be set down to a tendency on the speaker's part to utter his sounds with least trouble to himself. Now the very fact that the intoxicated man exaggerates certain tendencies of the speaking community serves to place these tendencies in a better light, or to give us a more correct insight into the nature of certain sounds by bringing out nice distinctions that could hardly be heard in ordinary speech. It is for this purpose that I have made a collection of words uttered in a state of drunkenness. To facilitate reference I shall number my quotations.

1) Hello! (hic) ish thash your Dean. Want to shpeak to him. 'Scouge me, Sir, my name'sh Alickshander of Prinshe's; I give you my name and college merely jashe

3) Cf. Temperance Resolutions: To secure accurate pronunciation of the test words "British Constitution" at all times (Punch 27. Febr. 1901).

guarantee of goo' faith and not neshesha — Brhum — neshesharily for publication. Thash's all. Goo' ni!

(Rutter, 'Varsity Types. 200.)

2) Ger out!

(Gissing, The Nether World. Smith Elder & Co. 211.)

3) Whassup? Fiddler won' go? Gi'm twopence an' kick'm downstairs.

(Morrison, The Hole in the Wall. Tauchn. 28.)

4) Thash where you're wrong . . . Thash one for ye, ole f'ler! Whar'll ye bet me she ever gets as far as . . . but I say, you're all right, ain't you? Qui' sure you're orrigh. (Ibid. 26.)

5) Oh! come home . . . come home . . . I shay . . . this won' do. Mus'n go 'ome yet. (Ibid. 25.)

6) No, I wo' nave another . . . got bishness 'tend to. I say, wha' pubsh this? (Ibid. 25.)

7) Goo' bye. (Pinero, The Gay Lord Quex. 6.)

8) That's funny. I shee two.

(Max O'Rell, John Bull and his Island. Seaside 31.)

9) Pooh! Shtuff, my dear! If he's here I musht see him.

(Thackeray, Philip. Smith Elder & Co. 210.)

10) there was a distiwisht officer ithe rex roob."

(Ibid. Esmond 295.)

11) look at the maze (= maids) in the house: jever-see-such maze? (Ibid. Ibid. 75.)

12) (Street-study from Punch. A middle-aged man while crossing the street has been knocked over by a youth on a bicycle. A humane passer-by has rushed to the relief of the pedestrian.)

a) (The benefactor) There, you're all right, you know! Buck up! No bones broke, eh?

(The crowd) Is he much 'urt, d'yer know? Where did it ketch 'im? 'Ow did it 'appen?

(The sufferer) Thash my bishness. I sha'n't shay anything till I see P'lishman.

b) (Constable) Now then, what's the matter 'ere?

(Sufferer) I've complaint-a-make. Sherious complaint. I was shimply croshing-a-shtreet in character of ornary unoffendin' pedeshtrian. Fellow on c'founded bishycle bowled me over li' a beashly ninepin.

c) (The benefactor) It was quite an accident. It was nobody's fault.

(Sufferer) Noborry's fault! Mean tell me shimple ornary pedeshtrian isn't 'titled crosh shtreet 'thout bein' treated as beashly ninepin? I know th' Law berrer'n that.

d) (Constable) Well Sir, what do you want me to do? Take the man's name and address?

(Sufferer) Mosh sherrinly. (turning on the Benefactor) Whash your name and address?

e) (The benefactor, astounded) Mine? Why? What have I done?

(Sufferer) Done? Weren' you man knocked me down?

f) (The Benefactor) Rats'! I'm the man who picked you up.

(Sufferer) If you hadn' knocked me down you courr'n ha' picked me up.

g) (Voices in Crowd) No, it wasn't 'im — it was the lad 'ere.

(Sufferer) Well, I wan' sharrisfaction out o' shomebody. Don' care who't is.

h) (Constable) Are you 'urt, Sir?

(Sufferer) Me? Hurt! Wha d'ye mean? No! Norra parricle! I'm all ri'.

i) (Constable) Do you want me to take this lad's name and address for the Police Court?

(Sufferer) Shirrnly not. Don' want get anybody into trouble 'f any sortorkind! I can't shtan' gerrin' anybody into trouble — isn' that ri'?

k) (Constable) That's right enough guv'nor! You get along 'ome; that's the best place for you.

(Sufferer) Thash a very shensible remark. Home ish besht plashe — if I c'n on'y r'member where itsh got to. Ash for you (turns upon Ben.) all I c'n say to you is thish: I've let you off thish once — lerrit be a leshon to you. Nexsht time you knock shomebody over he may be torally diff'ren short o' man to me and you'll gerrinto trouble. (Punch 6 Dec. 1899.)

13) Yesh! Thash allri, but wersh my feet?

(Punch 27 Dec. 1899)

14) I rec'lleckpictcherin Punch where chap d'cided he wash shcrew'd or no if he could pronounsh wordsh "Bri'sh consh'toosh'un. (Punch 11 April 1900.)

15) Yesh — but I know better teshthan that — if you can pronounsh plainly: "I'm a Fish'ry-Commish" — no — I mean "Fish Commish" — no (Very distinctly) "Fisherree Com-mish'ner. (Ibid.)

16) Ve' pleasn't ev'nin. (Punch 8 Aug. 1900.)

17) Shober — perfectly shober. (Punch 27 Febr. 1901.)

18) All-ri Eshter. I'm goin'. Good ni! . . . a loving farrer-in-law. (Ibid.)

19) M'ria, wha' you think? I shay good ole redtapsh a fool (good old red tape is a fool). We're joll' good fellers. (Punch 20 March 1901.)

20) Oh, beg par'n, Sir, didn' see you stannin' there. (Punch 1 Jan. 1902.)

21) Teetoraller? Then 'ave a borreler gingerbeer. (Punch 31 Dec. 1902.)

22) "Perf'ly shakshfakry". Mr. Boozer called it. (Punch 28 Jan. 1903.)

23) Shorry m'dear. Detained (hic) on bishness. (Judy 1 Aug. 1900.)

24) "Wha' day is thish m'dear? Is it yeshterday or t — to-morrow?" — "Idiot, turn up the gas and look at the calendar." — "No ushe doin' that, m'dear 'cause I f — forgot to w — wind it up last night. (Illustrated Bits 11 Aug. 1900.)

25) Goo' bye, ole fler. I've had a lovely time. Awfully goo' of you to come to ze gate wi'me. (Pick-me-up 15 Dec. 1900.)

26) Carsh iron sinks. Anyborry could ha' tole 'em that. (Ibid. 27 Jan. 1901.)

27) Goo' grashus (hic) 'm I 'ome a'ready? (Ibid. Ibid.)

28) Oh m'dear — thash all ri'; 't but a l'il faded flower. (Ibid. 24 Aug. 1901.)

29) "Less go to theatre ole f'ler." "Oh I'm sick o'thearrers — lesh go 'ome an' 'ave a drink." (Ibid. Ibid.)

30) Shimply marv'loush! to think that man — a mere specksh on the face of the earth should be the nobles' work in creation. It's assonishin'.

(Ibid. 10 Aug. 1901.)

31) Absolutely dishgracefu'. Out 'ere thish time o'night in your bathin' dresh. Orrer be ashamed o' yourself.

(Ibid. 7 Sept. 1901.)

32) Hooray, ere's a light 'ouse. Berrer 'oist flagsh distresh! Can't shtand watery grave at any price.

(Ibid. 14 Sept. 1901.)

It will be seen at once that there's method in the madness. The different reporters of Mr. "Boozer's" lucubrations agree in the dropping of vowels and consonants, and even syllables, as also in the substitution of *sh* for *s*, *r* for *d* and *t* etc.; what we find is actually 'Arry's slovenly and careless speech exaggerated. As regards the vowels, we might have expected a great many to yield to their natural tendency, when unstrest, to pass into the mid-mixed-wide (neutral vowel). If we find the vowels either preserved intact, or entirely lost, this must be set down to the difficulty the chronicler would have to find apt symbols for the different shades of vowel sounds. For in my opinion there cannot be a moment's doubt that e. g. in 1) *your Dean* stands for *yə Dean; scouge me, Sir* for *'scouge me, Sə;* in 12i) *sortorkind* for *sort ə kind* etc.; and in the *ye* in 4): *one for ye, Whar'll ye bet me,* we have to see an attempt at phonetic transcription, *ye* meaning *yə*. In this way we must also account for the number of narrow vowels that have been preserved *(Punch: where, bear, word),* which would naturally have become wide and then further reduced. In *orrigh* in 4) and in *orrer* in 31) where the widening process could easily be indicated, we find the wide *o* representing the narrow in *all* and *ought*.

I would now call attention to the word *fellow*. In 12b) it is written *fellow;* in 19) *feller,* and in 4), 25) and 29) *f'ler* or *fler*. The question is: how could the vowel of the strest syllable fall out and that of the unstrest be preserved?

It is a well-known fact that an unstrest vowel after the accent is often lengthened, so that e. g. *pity, beggar* become

pitii, begəə[1]); »vielleicht«, says Western[1]), »um den qualitätsverlust der ersten silbe zu ersetzen; denn ein regelmässiges beg'ə . . . ist in wirklichkeit kürzer als das einsilbige beg.« Now it would seem to me that Western in stressing *pitii* and *begəə* on the first syllable, is mistaken, as also when he accounts for the lengthening of the vowel on the score of compensation. To me it seems due to shifting of stress. First there would come an intermediate stage in which both syllables were equally strest; of even stress, therefore. Sweet[2]) says: »Wird ein solches wort . . . langsam gesprochen, so wird der unbetonte vokal verlängert: *whot-ə-pitii! stedii!*« Now, if we try to pronounce such a word slowly, we shall find that the second syllable gains in stress. — And this gaining in stress would then continue, at the cost of the stress on the first syllable, until we had an uneven strest word again, but this time of the type – ⏊. The drunkard's *fellow* bears out and proves this view. In careless pronunciation this word would first become *fellə* (see 19); then the shifting of accent would set in, until the second syllable was fairly strest, and lastly the vowel of the first syllable would be lost. The ' in *f'ler* is a last reminiscence of it. — Observe further that the full form *fellow* (12b) occurs at the head of the sentence, where the first syllable would naturally be strong-strest; whereas the reduced *fler* stands at the conclusion of the sentence, where the stress on the last syllable would enable the speaker to wind up with more or less emphasis.

We next turn to the consonants. Let it be borne in mind that when a man is drunk, his articulation will become less energetic. If he has to pronounce an explosive or stop, the closure will be effected very carelessly; so much so, that in many cases the result is not a stop at all, but the corresponding open. Blade articulation will be turned into point, as being easier. The man's lower jaw will droop slightly, in consequence of which all articulations, besides being looser, will be shifted backward. The size of the resonance-chamber being increased, the sound will become deeper.

---

[1]) See Western, Englische lautlehre I, p. 34. Ibid. 2nd Ed. p. 16.

[2]) See Sweet, Elementarbuch des gesprochenen Englisch p. XIX.

On examining our quotations, we are struck, first of all, by the almost regular substitution of *š* for *s*. Nor is this strange, if we compare the natures of the two sounds. While *s* is a blade, *š* has more of the point-element; the tip of the tongue (for *š*) is retracted from the teeth[1]) — according to Lloyd, as much as 4 to 5 mm[2]). The articulation, therefore, is further back than that of *s*[3]). The forecavity is larger, the pitch deeper[4]). Vietor states in so many words that *š* can also be formed »mit senkung des unterkiefers«[5]). When we also remember that Sweet describes *š* as an "*s*, arrested on its way to *r*"[6]) (which is a very open consonant) we may safely conclude that *s* requires much more energetic action on the speaker's part than *š*, so that a man in his cups would naturally substitute this easier sound for the more difficult *s*.

So far, then, the facts are in perfect keeping with theory. But what next strikes us is the frequent change of *d* and *t* into *r*. How is this to be accounted for, especially if we remember that Sweet describes *d* and *t*, as being, in the medium position, blade-stops, which are p r a c t i c a l l y s t o p p e d *(s) s*[7])? When these dentals are in the medium position, and therefore blade-stops, he does not say however. In his Primer[8]) he simply characterizes them as "point-stop (blade-stop)".

Now, in Northern English *d* and *t* are point-stops, according to Lloyd[9]), who further describes these consonants as follows: "*t, d* are normally coronal, and rank as closures of *ɹ̥, ɹ* rather than of θ, *ð*; or *s, z*, or *ʃ, ʒ*". This, in combination with the drunkard's ways, would seem to give us a clue to the nature of the Southern English dentals *t* and *d*. Let us see what the tipsy man does with these consonants.

α) He drops them altogether, generally owing to the neighbouring consonants[10]).

---

1) Sweet, Handbook of Phonetics p. 39.
2) Lloyd, Northern English § 49.
3) Storm, Engl. philol.² p. 71. Vietor, Phonetik² p. 200.
4) Lloyd, Northern English § 49. Storm, Engl. philol.² p. 72.
5) Vietor, Phonetik² p. 183.
6) Handbook p. 40.
7) Handbook p. 48.
8) Primer § 218.
9) Lloyd, Northern English § 54.
10) Or between vowels.

Cf.: *goo' by* (7), *goo' grashus* (27), *wha' pub* (6), *rex roob* (10), *beasly* (12 b).

β) He assimilates them to the following nasal.
Cf.: *par'n* (20), *tole'em* (26), *goo' ni'* (1), *hadn' knocked* (12 f).

γ) He changes them into the opens *s*, *z*.
maze (11), *qui' sure* (4), *wan' sharrisfaction* (12 g).
In the last two instances the *s*, *z* have been further assimilated to *š*, *ž* by the following consonant.

δ) He changes them into the open *r*.
ger out (2), *noborry* (12 c), *thearrer* (29), *parricle* (12 h) etc.

ε) He preserves them intact.
your Dean (1), *detained* (23), *ha' tole* (26), *good ole* (19).

Leaving the dropping and assimilation apart, we find, on examination, that *d* and *t* are preserved intact when more or less strong-strest; and that they are changed into *r* only medially, when weakstrest between vowels. In this position, then, they would seem to have been point-consonants. If we remember that between vowels, which naturally require a lower tongue- and jaw-position than consonants, the stops would tend to become more open, to be formed with less firm contact between tongue and alveolars, it is quite conceivable that the blade-stop would be turned into a point-stop; which latter, through the relaxed energy of the intoxicated man, would then be changed into the corresponding open *r*. —

I find this view variously confirmed. First by the fact that also the point *th* in the medial intervocalic unstrest position becomes *r*, cf. *farrer* (18). And in the second place there is the state of things obtaining in the Guelderland-Overijsel dialect as described by Prof. Gallée. This dialect is remarkable for the lack of energy with which sounds are produced, the weak movement of the lower jaw, the extremely passive attitude of the lips, the loose and careless articulation of the tongue [1]). The *t* and *d* are both alveolar point consonants; the *r* is sometimes alveolar, sometimes guttural. Now it is not a little remarkable that in this dialect the *d* passes into *r* under pretty

[1]) See Woordenboek van het Geldersch Overijselsch dialect. J. H. Gallée, (Martinus Nyhoff. 's Gravenhage 1895.) § 1.

nearly the same circumstances as in the drunken man's English. Gallée[1]) states that after a short vowel *dd* in Twenthe often becomes *rr* (alveolar *r*)· *perre,* side by side with *pedde* (= toad); *berre,* side by side with *bedde* (bed). In a note he adds: "Due to careless pronunciation." Prof. Gallée further informs me that formerly the same change took place in the dialect of the "Graafschap", e. g. *he har* for *he hadde.* And I understand that in the Groningen dialect a similar change is heard to the present day.

From all this, therefore, I infer that in Southern English *t* and *d* are point-consonants when medially unstrest between two vowels.

Utrecht, December 1903.

P. Fijn van Draat.

---

[1]) Idem §§ 32. 34.

BESPRECHUNGEN.

PHONETIK.

Studies from the Yale Psychological Laboratory. Edited by Edward W. Scripture. Vol. IX, New Haven 1901 (Leipzig, B. Liebisch). 142 ss. — Vol. X, New Haven 1902. 117 ss. und 14 tafeln. Preis à $ 1,00.

In dem von E. W. Scripture geleiteten psychologischen institut der Yale-universität werden seit einigen jahren eifrig experimentalphonetische arbeiten betrieben, deren ergebnisse in den jährlichen publikationen des instituts ausführliche darstellung finden. Uns liegen die bände 9 und 10 dieser jahresschrift vor. Band 9 enthält eine arbeit von J. E. W. Wallin, *Researches on the rhythm of speech.* Von der arbeit ist leider nicht viel gutes zu sagen. Es fehlt dem verf. offenbar an jeder linguistischen schulung, die denn doch für den unerlässlich ist, der sich mit sprachlichen erscheinungen beschäftigt. Aber auch die technische seite der untersuchung, die beim messen der laut- und silbendauer befolgte methode, lässt allzuviel zu wünschen übrig.

Das untersuchungsmaterial bestand aus einer reihe von englischen versen, auch ein paar englischen prosastücken (und daneben einigen schwedischen, persischen und japanischen versen), die einem phonographen aufgesprochen waren. Die frage nach der gliederung der lautreihen in silben, takte usw. führt den verf. zunächst dazu, den begriff des taktschlages, des arsengipfels, silbengipfels (er nennt ihn mit Scripture "centroid") zu untersuchen. S. 9 erklärt W. ausdrücklich: "The centroid is not a syllable or a single sound, but a point in the course of a sound." Als physikalische faktoren, die die lage des silbengipfels bestimmen, werden genannt lautstärke (amplitude), tonhöhe und — lautdauer (s. 10, 11). Wie denkt der verf. den betrag der lautdauer für

einen punkt innerhalb eines lautes zu bestimmen? Die praktische durchführung dieser definition wird denn auch gar nicht versucht; auf derselben seite 11, wo sie zu lesen, ist sie schon in vergessenheit gesunken, und "the centroid" bedeutet von hier ab einfach das, was man gemeinhin die »betonte silbe« nennt. Bei einer reihe von phonogrammen wurde nun durch abhören bestimmt, welche silben für das ohr betont waren. Indem dann ein so bestimmtes "centroid" bei verschiedener walzengeschwindigkeit aufmerksam behört wurde, war es nach W. möglich, zu bestimmen, welcher oder welche von den drei faktoren (lautstärke, tonhöhe, lautdauer) in der empfindung vorherrschten. Ich für meinen teil muss gestehen, dass ich eine solche möglichkeit mir durchaus nicht vorstellen kann. Vielleicht unterzieht sich der verf. der mühe, seine methode noch einmal eingehender, als er es hier getan, zu beschreiben und durch konkrete beispiele zu beleuchten. Neue methoden, die irgendwie zur erhellung des dunklen akzentproblems beitragen, sind der phonetik herzlich vonnöten.

Ein andrer abschnitt beschäftigt sich mit der dauer der einzelnen laute und silben im gesprochenen vers. Die rohe messmethode, die dabei angewandt wurde, nimmt nun aber an sich schon den angaben über die lautdauer allen wert. Wenn zb. für die laute von *is* in *My bed is like a little boat* die dauer von 0,05 sek. angegeben wird, so bedeutet das bei lichte besehen nur, dass die dauer zwischen 0,013 und 0,062 sek. liegt, — eine etwas weite begrenzung. Merkwürdiger aber als diese genügsamkeit in der messgenauigkeit ist die art, wie die lautfolgen in ihre elemente zerlegt werden. Zu dem zweck wurde die geschwindigkeit der phonographenwalze so weit verlangsamt, bis eine gruppe von lauten, die bis dahin dem ohr als eine homogene (!) masse erschienen waren, in durch pausen (gaps) voneinander getrennte lautelemente zerfiel. Auf diese weise gelingt es W., in lautfolgen pausen festzustellen, von denen die phonetik bisher keine ahnung gehabt hat. In dem folgenden (fliessend gesprochenen!) verse bezeichnen die striche diese neuentdeckten pausen, die darunter gesetzten zahlen ihre dauer in sekunden (mit sehr beschränkter genauigkeit, wie oben erwähnt):

will— be——the——fi——nal——goal——of—— ill.
0,08 0,08 0,15 0,05 0,18 0,05 0,08

Wie diese pausen zustande gekommen, ist ja leicht zu sehen. Die geschwindigkeit der phonographenwalze wurde eben so ver-

ringert, dass an gewissen stellen die bei normaler walzengeschwindigkeit genügend kräftigen schwingungen der membran zu schwach waren, um auf das ohr des hörenden zu wirken. Dass an vermeintlichen pausenstellen, wie zb. *fi—nal*, in wirklichkeit schwingungseindrücke auf der walze vorhanden waren, davon hätte sich W. schon mit dem blossen auge überzeugen können. W. erklärt zwar, die ausdrücke einzellaute und pausen seien hierbei psychologisch zu verstehen, — was aber in aller welt gehen uns diese unter völlig unnatürlichen verhältnissen auftretenden pausen auch vom psychologischen standpunkt aus an?

Seinen ausführungen über die dauer betonter und unbetonter silben legt der verf. silbentrennungen wie *ev-er*, *min-i-ster* zugrunde, wozu ein wort der begründung denn doch notwendig gewesen wäre. Sogar das Schwedische muss sich diese art der silbentrennung gefallen lassen: *Jes-us!*

Brauchbar in der arbeit sind die werte für die versdauer. Bei der grösse dieser werte wirkt die oben gerügte ungenauigkeit der messmethode nicht so störend. Dasselbe mag schliesslich auch für die zahlen gelten, die W. für die dauer der einzelnen sprech- und verstakte gibt. Es ergibt sich natürlich, dass die verstakte nie von genau gleicher dauer sind, und es werden die grenzen angegeben, innerhalb deren die dauer variieren kann, ohne dass der vers unrhythmisch wird. Die dauer der exspirationstakte und der sinnes- und atempausen in der fortlaufenden rede wird noch dargestellt und zum schluss die antworten auf eine reihe von fragen gegeben, die an eine anzahl amerikanischer dichter (verschiedener nationalität) bezüglich ihres verhältnisses zur metrischen form beim dichterischen schaffen gestellt wurden.

Band 10 ist ein sammelband. Ishiro Miyake eröffnet den reigen mit *Researches on rhythmic action*. Die arbeit enthält nützliche beiträge zur allgemeinen metrik, wenn auch nichts besonders neues dabei herauskommt. Der verf. hat mit guter methode die zeitliche struktur gewisser rhythmischer schemata untersucht. Die versuchsperson sprach gegen eine empfindliche membran eine reihe von a-lauten in bestimmtem rhythmus. M. fand ua., dass der betonte taktteil in jedem rhythmischen schema länger ist als der unbetonte, dass ferner beim daktylischen schema *á—a—a* der zweite taktteil im allgemeinen etwas länger dauert als der dritte. M. hat weiter die versuche des ref. über die lage des taktschlages im gesprochenen wort wiederholt, wobei sich wieder

ergeben hat, dass, wenn beim sprechen zugleich mit der hand taktiert wird, der taktschlag nicht in den vokal, wie das Brücke behauptete, sondern vor den beginn desselben fällt. Wenn M. meint, in den versuchen mit *pa* wäre der taktschlag zum teil vor den anlautenden konsonanten gefallen, so beruht das auf der irrtümlichen annahme, der konsonant *p* beginne erst mit der explosion.

In dem zweiten aufsatze: *Researches in experimental phonetics* (second series), setzt E. W. Scripture studien fort, deren erster teil schon in band 7 (1899) veröffentlicht wurde. Die höhe und intensität des stimmtons und die dauer der laute in versen des kinderliedes *Who killed Cock Robin* werden noch einmal an vergrösserten grammophonkurven untersucht. Das verfahren der kurvenvergrösserung (übertragung mittelst eines empfindlichen hebelsystems) ist seit 1899 erheblich verbessert worden. Etwas merkwürdig klingt der satz auf s. 56: "The words" *(saw him* in *Who saw him die)* "are run together in speech on the grammophone, so that there is no pause between ɔ and *h*". Sollte auch Scr. dem wahne sich hingeben, dass beim natürlichen sprechen die wörter und silben durch pausen voneinander getrennt sind? — *h* zwischen vokalen ist auch im amerikanischen Englisch hauchstimmhaft, zb. in *saw him, you had it.* Die amplituden der schwingungen beim *h* sind geringer als bei den umgebenden vokalen, aber durchaus regelmässig. Die form der vokalkurven weist deutlich auf den explosiven charakter der stimmbandschwingungen hin. Es wird darauf eine genaue analyse der tonbewegung in einer reihe von sätzen gegeben, die von dem 72jährigen schauspieler J. Jefferson dem grammophon aufgesprochen waren. Auch eine liste über die lautdauer findet sich, soweit diese nach grammophonkurven überhaupt zu bestimmen ist.

Den beschluss des bandes macht E. H. Tuttle mit einer abhandlung über *Phonetic notation.* Der verf. erörtert zunächst die forderungen, die an ein rationelles und praktisches lautschriftsystem zu stellen sind, weist auf die inkonsequenzen und mängel hin, die den bisherigen systemen anhaften, und gibt schliesslich den entwurf zu einem neuen, eigentlich einem doppelsystem, einem nämlich für wissenschaftliche lautbezeichnung, einem andern zum gebrauch für fortlaufende texte. Für ersteres gelten viele der einwände, die der verf. selbst gegen die ältern erhebt; das

zweite, vereinfachte system stimmt der hauptsache nach mit dem bekannten alphabet der Association phonétique internationale überein.

Uppsala. Ernst A. Meyer.

LITERATUR.

Jessie L. Weston, *The Three Days' Tournament. A Study in Romance and Folk Lore, being an Appendix to the Author's "Legend of Sir Lancelot"*. The Grimm Library No. 18. London, David Nutt, 1902. XI + 59 ss.

Lucy Allen Paton, Ph. D. (Radcliffe), *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance.* (Radcliffe College Monographs No. 13.) Boston, U. S. A., Ginn & Co., 1903. XI + 288 ss.

Die studie der Miss Weston bildet, wie im titel angedeutet, eine fortsetzung der von mir in dieser zeitschrift, bd. 32, s. 113 ff., angezeigten untersuchung über die verschiedenen fassungen des Lanzelot-romans. Im ersten kapitel erörtert sie die ähnlichkeiten im *Ipomedon* des Hue de Rotelande und im *Cligès* des Crestien de Troyes mit dem Prosa-*Lancelot* und dem *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven in bezug auf ein dreitägiges turnier, bei welchem der unbekannte oder verkleidete held jedesmal in andrer rüstung — weiss, rot und schwarz — erscheint, und durch welches er die hand einer prinzessin gewinnt oder seine liebe zur königin bestätigt. Hierbei sucht die verfasserin auf grund einer anspielung im gedichte Hue's — meines erachtens mit unzureichenden gründen — nachzuweisen, dass Walter Map auch einen Lancelot verfasst habe, der uns allerdings verloren sei. Insofern möchte ich ihr aber beistimmen, dass Cligès, obwohl die älteste uns erhaltene dichtung, die die genannte episode enthält, nicht, wie W. Förster meint, die quelle der andern epen ist, welche gleichfalls diesen zug bringen. Mit recht weist sie vielmehr im nächsten kapitel auf verschiedene volksmärchen hin, die unzweifelhaft ähnliche motive verwenden, mögen sie selbst auch verhältnismässig neuen datums sein. Aber darin versieht es auch Miss Weston, dass sie die sage von *Robert dem Teufel* unbeachtet gelassen hat, die, wie Breul in seiner ausgabe des *Sir Gowther* verschiedentlich (ss. 48, s. 115 ff., s. 126 ff.) darlegt, mit der vom dreitägigen turnier in engem zusammenhange steht und auf das von R. Köhler »Der Grindkopf« genannte Märchen zurückgeht.

Obwohl die älteste dichtung, die den angeblichen Normannenherzog zum gegenstande hat, erst aus dem 13. jahrhundert nachzuweisen ist, geht doch sicher genug aus einem vergleiche dieser mit den obigen Arturromanen hervor, dass das »dreitägige turnier«, — oder sagen wir genauer: der dreimalige kampf — in verschiedener gestalt ein altes sagenmotiv ist und, wiel Breul vermutet, vielleicht auf einen göttermythus zurückgeht.

Auf den sonstigen inhalt dieser schrift mag ich nicht weiter eingehen, obgleich manche ausführungen zum widerspruch reizen, andre vielleicht beachtung verdienen. Doch möchte ich auch hier abermals mein bedauern. über die aufdringliche polemik der Miss Weston gegen W. Föister ausdrücken, die sich zum schluss noch zu einem geringschätzigen urteil über die deutsche gelehrsamkeit im allgemeinen steigert. Auch nach ihrer vorliegenden leistung hat die verfasserin kein recht, in diesem tone zu sprechen.

Einen erfreulichen gegensatz hierzu bildet das buch der Miss Paton, das durchaus in einem ruhigen, sachlichen ton geschrieben ist, mit der grössten sorgfalt die benutzten quellen zitiert und durch ausführliche inhaltsangaben der behandelten versionen verschiedener sagen wie durch übersichtliche verzeichnisse das verständnis der darin gebotenen darlegungen fördert: alles dinge, in denen Miss Weston willkürlich und oberflächlich verfährt. Auf den reichen inhalt dieser "*Studies*" in allen einzelheiten einzugehen, verbietet schon der umfang des buches und ist auch an dieser stelle um so weniger geboten, als die englische literatur nur mit wenigen werken (wie *Laȝamon Morte Arthur. Malory*) hier vertreten ist. Es wird daher genügen, den erörterungen der Miss Paton in grossen zügen folgen.

Im ersten kapitel untersucht die verfasserin das ursprüngliche wesen einer fee nach irischen und wallisischen texten, die zum teil bis in das siebente jahrhundert hinaufreichen. In den Arturromanen sind es nun drei feen, die vor allen andern deutlich hervortreten: Morgain, die auf verschiedene art mit Artus selbst in verbindung gebracht wird; die Dame vom see, die zu Lanzelot in beziehung steht, und Ninian, die verräterische geliebte des zauberers Merlin. Erstere hat eine doppelgestalt: einmal ist sie die fee, welche den verwundeten könig in Avalon, der glückseligen insel *(Other World)*, pflegt (voraus sich dann die sage von seinem tode und seiner einstigen wiederkehr entwickelte), oder, nach spätern berichten, seine schwester; anderseits wird Morgain als feindin

Arthur's dargestellt. Diesen widerspruch erklärt dann die verfasserin durch einwirkung der altirischen schlachtgöttin Morrigan, von der durch namensverwechselung einige züge auf die fee Morgain übergingen. Wenn diese dann in jüngern bearbeitungen mit helden wie Lanzelot, Guiomar, Ogier le Danois in verbindung gebracht wird, so sind dies übertragungen aus der ältern überlieferung, nach welcher sie eben die beschützerin des Artus selbst war. Abgesehen von den soeben erwähnten spätern dichtungen, unterscheidet sich deutlich von ihr die »Dame du Lac«, die jenes übernatürliche wesen verkörpert, welches einen jungen helden entführt und ihn im gebrauch der waffen zu einem besondern zwecke unterrichtet, wofür eine irische version aus dem achten jahrhundert als ältestes bekanntes urbild angezogen wird. Namentlich erscheint sie so als wohltätige beschützerin des Lanzelot: eine beziehung, der Miss Weston in ihrem frühern buche nicht weiter nachgeforscht hat, welchen mangel ich ihr bereits in meiner obigen rezension (l. c. s. 117) vorwarf. Hiermit wäre aber auch der insulare ursprung dieser sage erwiesen, dem Miss W. a. a. o. widersprach, den sie aber in der oben besprochenen fortsetzung (s. s. 47) nicht mehr für ausgeschlossen hält.

Obwohl in einzelnen versionen mit dieser dame vom see verwechselt, scheidet sich doch sonst deutlich genug die dritte der hier behandelten feen, Niniane, die dem in sie verliebten Merlin seine geheimnisse entlockt und ihn nachher durch einen zauber fesselt oder einkerkert. In dieser gruppe von sagen zeigen sich wiederum züge, welche auf die göttin Diana in mittelalterlichen darstellungen verweisen, worüber die verfasserin besonders im exkursus IV handelt. Der erste exkurs betrachtet Morgain in spätern französischen dichtungen, der zweite gibt eine übersicht der quellen für die genannten feensagen und die verschiedenen namensformen, während der dritte die bedeutung des rätselhaften »Morgan Tud« erörtert, der im wallisischen Geraint genannt wird. Gegenüber verschiedenen keltisten ist Miss Paton der meinung, dass die angeführte namensform auf einen schreibfehler zurückzuführen sei und jedenfalls nicht in einen engern zusammenhang mit der fee Morgain gebracht werden dürfe.

Wenn ich es auch unterlassen habe, die einzelheiten in den angaben der verfasserin nachzuprüfen, so habe ich doch im ganzen vom buche den eindruck einer fleissigen und verständigen arbeit erhalten, und mögen auch spätere spezialuntersuchungen dies oder

jenes ihrer ergebnisse anfechten, so wird diese umfangreiche doktorschrift doch stets die beabachtung aller forscher auf dem gebiete der Artussage beansprüchen dürfen.

Gr.-Lichterfelde. J. Koch.

J. Engel, *Spuren Shakespeare's in Schiller's dramatischen werken.* Jahresbericht des realgymnasiums zu Magdeburg. Ostern 1901. 24 ss.

Es war im jahre 1682, als in Deutschland, und zufälligerweise auch in Frankreich der name Shakespeare zum ersten male gedruckt, bezw. geschrieben zu lesen war. Daniel Georg Morhof schreibt in seinem buche *Von der Engelländer Poeterey* (1682): »Der John Dryden hat gar wohl gelehret von der Dramatiae Poesie geschrieben. Die Engelländer, die er hierinnen anführt, sind Shakespeare, Fletcher, Beaumont, von welchen ich nichts gesehen habe.« Dann geht der autor auf Ben Johnson näher ein.

Viel besser unterrichtet ist Nicolas Clément, der bibliothekar Ludwig's XIV, der in dem zettelkatalog der königlichen bücherei des englischen dramatikers also gedachte:

Will. Shakespeare
Poeta anglicus
Opera poetica, continentia tragoedias, comoedias et historiolas.
Angl. Lond. Th. Cotes 1632 fo.

Ce poète anglais a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse; mais ces belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mêle dans ses comédies.

Dann nahm die kenntnis bis auf Gottsched und Lessing immer zu. Schiller lernte Shakespeare zuerst 1777 kennen, und zwar den *Othello* in der übersetzung. In seiner akademischen Prüfungsarbeit *Über den zusammenhang der tierischen natur des menschen mit seiner geistigen* (1780) beruft sich Schiller häufig auf Shakespeare als autorität in sachen der psychologie. In dieser Shakespeare-begeisterung schrieb er *Die Räuber.* Diejenige Shakespeare'sche figur, deren Nachbildung sich Schiller am angelegentlichsten sein liess, ist Richard von Gloster, der nachmalige Richard III. (die parallelen vgl. s. 5). Der *Othello* hat grossen einfluss auf *Kabale und Liebe* ausgeübt. Aber auch *Die Räuber* zeigen den unverkennbaren einfluss dieses, sowie noch mehrerer anderer Shakespeare'scher stücke (vgl. s. 11). Der art des gegenstandes gemäss sind es die römertragödien Shakespeare's, besonders

Julius Cäsar, die auf das zweite stück Schiller's, den *Fiesco*, einfluss geübt haben (vgl. s. 12 f.). Doch auch reminiszenzen aus *Hamlet*, *Macbeth* u. a. kommen hier vor. Auch das dritte von Schiller's jugenddramen atmet Shakespeare'schen geist. Besonders hatte Schiller bei der künstlerischen behandlung seiner Luise Millerin den *Othello* vor augen. An sprachlichen anlehnungen ist bei diesem stück relativer mangel. Unmittelbar aber auf die einwirkung des britischen meisters geht die anlage des stückes und die motivierung, d. h. die veranlassung und die ursache der katastrophe der liebenden, zurück. In einem punkt ist aber gerade Schiller nicht gelehrig genug gewesen. Es ist der mangel an objektivität in der behandlung seiner dramatischen personen, welcher auch hier wieder krass, ja fast noch krasser als in seinen bisherigen dramen zu tage tritt. Denn mit alleiniger ausnahme des alten Miller, der naturwahrsten gestalt, die Schiller jemals geschaffen hat, zeigt sich bei den gestalten in *Kabale und Liebe* der übelstand, dass nicht sie, die charaktere, die situation schaffen, sondern dass die jedesmalige situation den charakter bestimmt.

Während Schiller noch an *Kabale und Liebe* arbeitete, charakterisiert er in einem briefe an Reinwald den helden seines nächsten dramas mit folgenden worten: »Carlos hat, wenn ich mich des masses bedienen darf, von Shakespeares Hamlet die seele, blut und nerven von Leisewitz' Julius von Tarent und den puls von mir.« Neben dem *Hamlet* ist auch hier wieder der einfluss des *Othello* unverkennbar (vgl. s. 21 f.).

Aber der subjektivismus Schiller's tritt in *Don Carlos* schon wieder mehr hervor als in den frühern dramen und nimmt von da an zu. Trotz seiner nie versiegenden liebe zu Shakespeare, trotz der vielen anklänge an denselben auch in seinen spätern tragödien entfernte er sich doch von den spuren des meisters auf dem gebiete des psychologischen mehr und mehr. Erst in seinen letzten werken, im *Tell* und den fragmenten des *Demetrius*, kehrte er zu dem verhältnismässig grossen objektivismus seiner *Räuber*-periode zurück. Schiller gehört zu den wenigen, die die kraft des grossen Briten voll und ganz verstehen konnten; daher stammt seine schwärmerische bewunderung.

Doberan i. M. O. Glöde.

Josef Hofmiller, *Die ersten sechs masken Ben Jonson's in ihrem verhältnis zur antiken literatur.* Programm der realschule Freising 1902. 94 ss.

Hofmiller möchte seine Münchener dissertation als vorarbeit und beitrag zu einer kritischen ausgabe des dichters betrachtet wissen, und als solche wird sie in erster linie wertvoll sein. Jonson's zitate sind nachgeprüft und die fundorte genau festgestellt, — Jonson zitierte meist ganz allgemein, oft nur aus dem gedächtnisse. Hofmiller hatte 80 oft sehr umfangreiche schriftstellerausgaben zu durchstreifen, bei dieser aufgabe kamen ihm seine findigkeit und genauigkeit sehr zustatten. Nur einzelheiten sind noch zu ergänzen und zu verbessern.

S. 20: Zu dem motto der 1. maske: *Salve festa dies* (Ov. Fast. I 87) wäre zu bemerken: Die form *festa* statt *laeta* stammt wohl aus dem kirchlichen osterhymnus: *Salve festa dies toto memorabilis aevo*, der in Jonson's gedächtnis haftete. Man begreift dann auch, warum Jonson die Ovidstelle nicht genau zitiert: der vers ist ihm zu geläufig.

Ein zitat und dazu ein recht interessantes hat Hofmiller ganz übersehen. Ein original-MS. der 1. maske *(Royal MSS., British Museum)* trägt Jonson's handschriftliche bemerkung: *Hos ego versiculos feci.* — eine anscheinend sehr harmlose beurkundung seiner autorschaft, aber die spitze lag in der verschwiegenen vershälfte versteckt: *tulit alter honores.* Der vers ist als ausspruch Virgil's von dem jüngeren Donatus (Leben des Virgil kapitel 17) überliefert. Vgl. Vergil, ed. Ch. G. Heyne, Lo. 1793, I 1 CLXXXII. Er konnte den literarisch gebildeten der zeit nicht unbekannt sein; ich finde ihn zb. auch in Lodge, *Defence of Stage Plays (Shakesp. Soc. Papers* II 164). und Jonson durfte erwarten, dass seine köstliche bosheit gegen den architekten Inigo Jones in den kreisen, an deren urteil ihm lag, verstanden werde. Wie wichtig ist dieses zitat für die beurteilung des verhältnisses der beiden männer vom beginne ihres zusammenwirkens an! Denn später hätte Jonson den vers unbedenklich ausgeschrieben.

Die fundstellen sind wohl vor endgiltiger verwendung nochmals zu kontrollieren. Übrigens gehen die textausgaben in der verszählung hin und wieder auseinander. Hofmiller 84: Quidquid ubique vides, Ovid Fast. I 117. S. 85: Vi freta comutio, Ov. Met. V 691. S. 86: Sic fatus spineam . . . Jonson las *spinam.* S. 87 ist natürlich Laudatas . . . *pennas* zu lesen. S. 89: Nec

fuerant . . . Ov. Art. Am. I 104. S. 90: *Vecta* levi curru. Das folgende gehört bis illuc noch zu Ov. Met. X 717, aber von pennas sumpsere an zu Ov. Met. XIII 673. S. 44: penetratque in Tartara, Ov. Met. II 260. S. 48: Et memorem famam ist zum lobe der königin umgeändert. S. 91 las Jonson vielleicht simulacraque cerea *figit.* statt fingit. S. 50 z. 20 v. o. ist nach Canidia des Horaz einzusetzen Sat. I 8, 24. S. 54: concussaque sisto Ov. Met. VII 200. In fontes rediere, ibid. 200. Aera tuos minuant . . . Ov. Met. VII 208. S. 83: Sic tauriformis Hor. Carm. IV 14, 25. S. 90: Sive tu mavis Hor. Carm. I 2, 33. S. 91: Vidi egomet Hor. Sat. I 8, 23. S. 45 passt das zitat Aen. I 228—300 nicht zur bemerkung Jonson's: *Aeneas, the pattern of piety, justice, prudence and all other princely virtues.* Besser I 10, II 595 ff., IV 397, V 47, XII 938 etc. S. 45: ferrum exercebant Aen. VIII 424. Das zitat VIII 608—731 (schildbeschreibung) gehört nicht hierher. S. 93: Cyclades aut *montes.* S. 85 fehlt zum zitat Hom. Il. XII 239 das wort *ἠῶ.* S. 88 ist bei Hom. Il. VIII 19 zu lesen: *κρεμάσαντες.* S. 91 wären nach dem zitat Ov. Her. VI 91 die wörtlichen zitate aus Hom. Il. IX 505—507 u. XIX 91—94 einzufügen (*σθεναρή* : strong, *ἀρτίπος* : sound of her feet). S. 61 u. 93 wäre, ähnlich dem hinweise auf Kyd, eine erwähnung des Dante zu empfehlen: *Vidi Camilla e la Pentesilea* (*Inferno* I 107, IV 124). Ebenso würde s. 67 u. 74—77 der versuch, Jonson's verhältnis zu Homer, Vergil, Horaz, Ovid, Lukan zu erkennen, durch einen blick auf Dante IV 90 an interesse gewonnen haben. Bei der frage nach einer neudichtung von Apulejus, Amor u. Psyche (s. 79), war die bezügliche maskenkomödie von *Heywood* in betracht zu ziehen.

Mit der feststellung des verhältnisses der ersten sechs masken Jonson's zur antiken literatur wäre Hofmiller's aufgabe gelöst gewesen. Der verfasser glaubt aber mit den ergebnissen seiner studie noch eine weitere, allgemeinere frage, die nach dem verhältnis der dichterpersönlichkeit selbst zur antiken literatur, beantworten zu können und gibt auf 15 seiten einen überblick über dieses verhältnis. An dieser beigabe fällt das fertige urteil auf, das verfasser über alle diese antiken dichter, philosophen, historiker und grammatiker sich angeeignet hat, und eine gewisse flotte manier, in der diese autoren gezeichnet sind. Nun stellt sich sofort die frage in den weg: Ist es überhaupt möglich, die aufzählung der quellen einer beschränkten anzahl von dichtungen, selbst wenn

letztere muster und typen ihre art sind, zur grundlage für ein allgemeines urteil über das persönliche, innere verhältnis des dichters zu diesen quellen zu machen? Es erscheint uns verfehlt, aus einzelnen, gelegentlichen zitaten einen schluss auf die stellung des zitierenden zu seiner quelle zu ziehen. Ex particularibus nihil sequitur. Es spielt hier doch der zufall eine rolle, besonders da, wie Hofmiller richtig bemerkt, das stoffliche interesse in der heranziehung der autoren massgebend war. Dieses stofflich-antiquarische interesse ist der grund, warum der die antike literatur in ihrer vollen breite umfassende dichter so oft die späteren enzyklopädischen schriftsteller und warum er die Lateiner öfter als die Griechen zur zeugenschaft beruft. Von dieser tatsache auf die neigungen und den persönlichen geschmack des dichters zu schliessen, ohne weitere beweise, wäre ein irrtum. So stehen die behauptungen Hofmiller's: Tibull spiele bei Jonson keine sonderliche rolle, jedenfalls stände ihm Properz näher (beide sind übrigens in den masken gleich oft zitiert), und es habe dem dichter vermutlich das organ für den rätselhaften zauber und die süsse musik der Ovid'schen verse gefehlt, ganz in der luft; letztere ansicht um so mehr, als Hofmiller unserem dichter anderwärts die fähigkeit zuerkennt, strophen von unleugbarem musikalischem reize zu schaffen; Hofmiller spricht sogar von der musik der Jonson'schen sprache, nennt Hue and Cry after Cupid »eine der schönsten masken, graziös und harmonisch vom anfang bis zum ende« und urteilt vom schlusse der Queens: »In diesem versmass sind schwerlich schönere, edlere, feierlicher fliessende zeilen gelungen.«

Um über das persönliche verhältnis Jonson's zu den einzelnen antiken autoren ein sicheres urteil zu gewinnen, wären alle seine dichtungen zugrunde zu legen und deren verhältnis zur antiken literatur zu erkennen; sodann wären auch die stellen, in denen Jonson seine persönliche meinung und empfindung über einzelne dichter gibt, zu sammeln und als gewichtige zeugnisse in die wagschale zu legen. Wir möchten hier das beispiel einer solchen stelle anführen, die Hofmiller übergangen hat.

Als künstler und kritiker, gesteht Hofmiller zu, musste Jonson die unvergleichliche grösse Homer's erkennen, dem unterscheidenden und besonderen Homer's aber habe er nicht gerecht werden können; er konnte wenig sinn haben für seine primitive grösse, seine schlichte klare ruhe und helligkeit, seine anschaulichkeit, die echtheit und unverbrauchtheit seiner künstlerischen mittel.

Worauf gründet Hofmiller seine these? Einzig auf das subjektive urteil, Jonson sei zu sehr ein kind seiner zeit gewesen, mehr als Bacon und Chapman. Folgen wir einen augenblick unserm dichter in seiner maske *The Hue and Cry after Cupid*, wo er dem beschauer die grossartige szenerie — einen wolkenragenden bergfels, zwei die szene umrahmende wundersäulen und eine bewegliche riesensphäre im geöffneten felsen — als werk der Hephästos von diesem selbst vorstellen und erklären lässt. Jonson verweist hier auf die darstellung der wohn- und arbeitsstätte des Hephästos und auf die schildbeschreibung bei Homer, Il. XVIII 369 ff., sowie auf die nachbildung dieser stellen bei Vergil, Aen. VIII 417. Wie wenig fähigkeit zu elementarem künstlerischem empfinden müsste Jonson gehabt haben, wenn er die liebliche ursprünglichkeit und einfachheit Homer's, den die weiteste allgemeinheit seiner leser spannenden und gewinnenden zauber nicht erfasst hätte, in ihrem gegensatze zur verkünstelung und zur absichtlichkeit der Vergil'schen nach- und weiterbildung, die sich an das interesse eines engeren kreises von lesern wendet! Beide dichter hatte Jonson vor sich liegen oder klar im gedächtnisse gegenwärtig. Dass ihm die darstellung Vergil's besser gefallen, davon sagt Jonson nichts. Dagegen fühlt er sich so angezogen gerade von dem schlusse des 18. Iliasbuches, dass er begeistert ausruft: *A most elegant place and worthy the tenth reading.* Wenn übrigens Hofmiller selbst von Jonson voraussetzt, dass er den gegensatz zwischen der männlichen prägnanz des Tacitus und der in feierlicher fülle einherrauschenden rhetorik des Eumenius tief genossen haben müsse, warum sollte er nicht erkannt haben, was den zauber Homer's ausmacht?

Wir möchten zum schlusse noch einzelne stellen besprechen, die eine andere auffassung zulassen als die von Hofmiller angenommene. Die Afrikanerinnen erfahren durch ihre mondgöttin, dass sie früher weiss waren, und seitdem sind sie unglücklich *(luckless)*. Zu diesem gedanken ist von Jonson auf Juv. Sat. 5, 54 verwiesen (eine unheimlicher, schwarzer kerl, vor dem man sich fürchten muss, wenn er einem allein begegnet). Wo ist, fragt Hofmiller, das tertium comparationis? Die antwort ist einfach: Geschöpfe mit schwarzem, abscheu und furcht einflössendem gesichte sind doch wirklich unglücklich zu erachten. Gibt es ein grösseres unglück für ein weibliches wesen, als wenn alles vor ihr

flüchtet? — Die Afrikanerinnen suchen also erlösung vom fluch der hässlichkeit in dem milden klima Englands, wo die sonne über dem horizonte verweilend auf ihrer reise nur vorübergehe. Hier hält Hofmiller das zitat des Eumenius für unnötig, weil es keinen neuen zug hinzufüge. Er übersieht aber, dass es sich um das interessante moment des gleichen gedankens bei zwei schriftstellern handelt. Tacitus sowohl wie Eumenius sagen von der sonne Englands *(extrema Britanniae parte): nec occidere et exsurgere, sed transire affirmant. — sol ipse qui nobis videtur occidere, ibi appareat praeterire.* Es wird hier wohl an die Shetland Islands und an die mitternachtssonne der Polargegenden gedacht, ähnlich wie bei Homer, Odyss. X 86.

Das zitat Jonson's aus Herodot, dass die Äthiopier (Afrikaner) die aufgehende sonne schmähen, ist nicht irrtümlich und unauffindbar, sondern vollständig richtig. Herodot IV 184 berichtet von den Ataranten, einem libyschen stamme an der nordafrikanischen küste, dass sie die gewohnheit haben, die sonne zu verfluchen. Die vorwüste zwischen Sahara und Atlas ist im winter und frühling grüne weide, — die Junisonne verbrennt sie zur wüste. Daher der fluch.

Die bemerkung (s. 46), Jonson scheine einen wink bekommen zu haben, für die *M. of Queens* das hexenthema zu wählen, beruht auf einem missverständnis. Warum geht Hofmiller, statt einer stelle des Dict. of Nat. Biog. zu folgen, die er überdies unrichtig aufgefasst hat, nicht auf Jonson's eigene angabe zurück? Nicht auf die wahl des themas bezog sich dieser wink, sondern auf die ansetzung eines vorspiels vor der maske. Also ist die erfindung der hexen als gegensatz zu *Good Fame* vollständig Jonson's eigentum. Auch die ansicht, Jonson habe sich für dieses vorspiel in die wichtigsten werke der neueren schriftsteller über den gegenstand erst eingearbeitet, er sei wieder ganz methodisch zu werk gegangen, ferner der hinweis auf die extenso-zitate als beweise der einstudierung ad hoc entsprechen nicht ganz den tatsachen. Sowohl die neueren autoren wie die antiken sind hier von Jonson in usum delphini, dh. für prinz Heinrich, oft in extenso zitiert, und es ist kein grund vorhanden, die versicherung Jonson's: *It hath proved a work of some difficulty to me, to retrieve the particular authorities . . . to those things which I writ out of fulness and memory of my former readings*, ausschliesslich auf die alten autoren zu beziehen. Man darf also den dichter nicht von einem

berg von büchern umgeben und mit heissem kopf an der arbeit sich denken; zum einarbeiten war den maskendichtern keine zeit gegeben. Deshalb war ja Jonson so gesucht und beliebt als maskendichter, weil er nicht bloss elegant, sondern auch rasch arbeitete; denn er arbeitete mit dem gedächtnisse. Über die ausserordentliche treue desselben, das erst in den vierzigern abnahm, erzählt Jonson selbst. (Cunningham III 396.) Die ungenauigkeiten und irrtümer seiner zitierung beweisen, wie sehr sich Jonson auf sein gedächtnis verliess. (Cf. Apollonius de umbra Achillis, Apollodor de Perseo, mit dem sinne: Apolloniusbiographie, stelle vom Achillesschatten, Apollodor, wo er vom Perseus spricht.)

Zum schlusse seiner betrachtung konstatiert Hofmiller die eigenart Jonson's, feste typen zu schaffen, und schliesst mit einem eindrucksvollen bilde: »Jonson's zauberinnen sind keine gewöhnlichen hexen, sondern personifizierungen der unholden mächte. Wer aber ist ihre herrin? Ate, die unerbittliche notwendigkeit. Sie steht im mittelpunkte (?) seiner grossartigsten maske. Sie ist, bald in ernsterer, bald in milderer und freundlicherer gestalt, Ben Jonson's muse.« — So schön das gesagt ist, — die würde des ausdrucks und die tiefe des gedankens sind mit einem übersetzungsfehler erkauft. Ate ist bei Homer und natürlich auch bei Jonson die unheilsgöttin, Mischief, nicht aber Necessity. *Ἄτη* ist verwechselt mit *Ἀνάγκη*, the mother of the Fates, wie sie von Jonson in der dedikationsvorrede zur Masque of Queens genannt wird.

Unsere bemerkungen schmälern nicht den wert der Hofmiller'schen studie. Sie beziehen sich auch nicht auf die eigentliche arbeit (s. 20—67). Das durch den titel klar umschriebene thema der dissertation ist in untadeliger vollständigkeit und mit grossem geschick ausgearbeitet.

Traunstein. Christoph Wilh. Scherm.

Hermann Stanger (Wien), *Gemeinsame motive in Ben Jonson's und Molière's lustspielen.* (Sonderausgabe aus »Studien zur vergleichenden literaturgeschichte. Hrsg. von prof. dr. Max Koch«. III. bd., heft 1 u. 2. Berlin, A. Duncker's verlag, 1903.) 34 + 18 ss.

Der verfasser dieser arbeit hat in einer früheren studie den einfluss Ben Jonson's auf Ludwig Tieck behandelt (vgl. Engl. stud. 30, 123 f.). Hier vergleicht er Ben Jonson mit einem dichter, auf den er einen wirklichen einfluss wohl kaum ausgeübt hat, Molière. Wenigstens muss eine solche annahme, die Stanger, wenn auch nur sehr hypothetisch, am schlusse seiner untersuchung ausspricht, als durchaus unbegründet zurückgewiesen werden. Wenn aber auch eine wirkliche beziehung zwischen dichtern nicht besteht, so ist eine vergleichung derselben doch dann nicht ohne wert, wenn sie verwandte dichtungsgattungen behandeln. In diesem falle kann eine solche für die erkenntnis der persönlichen, künstlerischen und nationalen eigenart der betreffenden dichter sehr fruchtbar sein und dadurch auch das milieu, den kulturkreis, in dem sie erwachsen sind, hell beleuchten. Solche vergleiche sind von jeher mit nutzen zwischen Homer, Vergil und Tasso, dem Nibelungenliede und der Chanson de Roland, Langland und Dante, Milton und Klopstock, den verschiedenen fabeldichtern und dramatikern angestellt werden. Und dasselbe gilt auch von Ben Jonson und Molière, die beide unabhängig voneinander in ihrem vaterlande die realistische sitten- und charakterkomödie mit ethischen zielen unter freier anlehnung an das altertum begründet haben.

Im prinzip ist daher die vorliegende arbeit keineswegs abzuweisen. Sie trägt auch in der tat zur kenntnis des englischen dichters einiges bei. Aber der verfasser verfällt im allgemeinen in einen doppelten fehler. Einesteils ist seine vergleichung zu mechanisch, zu äusserlich, und dies veranlasst ihn, oft ähnlichkeiten zu konstruieren oder kritiklos anzunehmen, wo solche nicht vorhanden sind. Andernteils scheint dem verfasser der rechte massstab für die beurteilung dichterischer werke zu fehlen. Man hat oft den eindruck, als ob er eine dichtung nach der menge der quellen beurteile, die der dichter darin verarbeitet hat, so, wenn er zb. ein recht unbedeutendes jugendwerk Ben Jonson's *The Case is altered* einem reifen meisterwerke Molière's wie *L'Avare* gleich- oder gar voranzustellen scheint. Er ist auch wohl nicht frei von dem, was die Engländer "lues Boswelliana" nennen, dh. der tendenz, den schriftsteller, den man gerade behandelt, hier Ben Jonson, über gebühr zu erheben und als genie hinzustellen.

Der erste abschnitt der abhandlung bespricht »die geistige verwandtschaft« der beiden dichter. Unter den ähnlichkeiten erwähnt Stanger hier die wenig glaubwürdige annahme, dass Ben

Jonson als junger mann das maurerhandwerk betrieben habe. Ferner hebt er hervor, dass er auch wie Molière schauspieler gewesen sei. Doch hat Jonson den schauspielerberuf, wenn überhaupt, nur sehr kurze zeit in seiner jugend ausgeübt, während Molière ihn sein ganzes leben treu blieb, — ein unterschied, der für ihre kunst weit mehr ins gewicht fällt als diese oberflächliche ähnlichkeit. Dann kommt er auf einen unterschied zu sprechen, der allerdings sehr bezeichnend ist. Molière, sagt er, habe die menschen im privatleben als individuen dargestellt, Jonson dagegen »im verkehr mit ihrer familie und im gebiete des staates«. Der ausdruck ist schief, denn es handelt sich bei Jonson nie um den staat, sondern um das gesellschaftliche und öffentliche leben, wie es sich auf den strassen und öffentlichen plätzen, in den wirtshäusern, am hofe, in der St. Paulskirche, im gerichtssaale und an andern versammlungsorten abspielte. Der grund dieses unterschiedes ist wohl, dass Ben Jonson's lustspiel in erster linie sittenkomödie ist, dass er ein möglichst getreues und vollkommenes abbild des gesamtlebens seiner zeit zu geben sucht, während Molière von vornherein zur charakterkomödie hinneigt, indem er einen charakter als dichterisches problem an die spitze seiner stücke stellt, der, um sich vollständig nach allen seiten zu entwickeln, in den kreis des hauses und der familie gestellt wird. Was Jonson an breite vor Molière voraushat, fehlt ihm an tiefe. Seine charaktere sind gegenüber denen Molière's, die uns volle menschen zeigen, meist nur skizzen und oft karikaturen. Im letzten grunde offenbart sich hier der unterschied des talents, das nur teile sieht, von der allumfassenden phantasie, der unmittelbaren und vollen Intuition des genies.

Im zweiten abschnitt behandelt Stanger »Ben Jonson's und Molière's äusserungen über zweck und absicht ihrer dichtungen«. Ihre ziele sind, wie er richtig darlegt, im allgemeinen dieselben; doch äussert sich Jonson als der mehr bewusst schaffende dichter viel eingehender und ausführlicher darüber. Beide wollen zugleich belehren und unterhalten, beide stellen die torheiten und laster ihrer zeit dar, und beide wahren ihren antiken vorbildern gegenüber ihre volle freiheit. Der kreis der wirklichkeit, den Ben Jonson umfasst, ist weiter als der, den Molière behandelt; er stellt — darin den modernen naturalisten gleich — neben dem adel und bürgerstande auch die unteren klassen dar. Beide verwenden auch die prosa in ihren dramen, wenn wir auch nicht

mit Stanger von der »verwendung ausschliesslicher prosa für die charakterkomödien mit fünf akten« sprechen können. Bei beiden überwiegt ferner der verstand über die phantasie, welche letztere in hof- und pastoralen dichtungen einen ausfluss findet. Als unterschied hebt Stanger hervor, dass bei Jonson der didaktische, bei Molière der dramatisch-theatralische gesichtspunkt vorwiege, und dass sich daher auch ihr verschiedenes verhalten zum publikum und der misserfolg des englischen dichters im vergleich mit dem französischen erkläre. Er scheint dies als einen vorzug Ben Jonson's zu betrachten, während doch jene aufdringlich lehrhafte tendenz und scharf satirische stimmung von jeher als ein mangel empfunden worden sind. Auch hierin erscheint Jonson im vergleich mit Molière als das bewusst schaffende talent gegenüber dem mehr unbewusst schaffenden genie.

Ein dritter teil bespricht »die abhängigkeit von antiken lustspieldichtern«, von Plautus, Terenz und Aristophanes. Er bringt hier wenig neues. Neu und nicht unwahrscheinlich ist nur, was er über die benutzung der *Adelphi* des Terenz bei der komposition von Jonson's *Every Man in his humour* anführt. Die darlegungen über die vor- und zwischenspiele sind nicht klar. Stanger wirft mechanisch die ballett- und opernartigen einlagen bei Molière und Jonson zusammen mit den szenen, in denen die dichter sich gegen die kritik verteidigen. Und auch hier waltet bei beiden dichtern ein grosser unterschied. Molière behandelt die kritik seiner kunst in zwei besonderen kleinen stücken *L'Impromptu de Versailles* und *La Critique de l'École des Femmes*; Jonson begleitet eine ganze reihe seiner dramen mit solchen kritischen vor- und zwischenspielen. Stanger nennt den griechischen chor sein vorbild. In der tat führt Jonson selbst diesen als autorität an. In wirklichkeit hat ihn wohl neben dem bestreben, seine kunst zu verteidigen und zu erläutern, die unwillkommene kritik dazu veranlasst, die im englischen theater die auf der bühne sitzende vornehme jugend an dichter und schauspielen zu üben pflegte. Den platz dieser rauchenden, störenden stutzer sollte eben der kritische, erläuternde chor einnehmen. Am schlusse seiner betrachtung über die abhängigkeit der beiden dichter von den alten kommt Stanger merkwürdigerweise zu dem schlusse, dass sich diese bei Molière stärker fühlbar mache, und dass daher Jonson »das künstlerische, wenn auch vielleicht das minder dichterische genie sei«. Die letztere behauptung verstehe ich nicht; mit bezug auf die erstere

lässt sich mit mehr grund das gegenteil behaupten. Doch ist hier nicht der ort, darauf näher einzugehen.

Der vierte teil, der »die abhängigkeit von dichtern aus späterer zeit behandelt, bringt wenig neues, und dies wenige ist sehr unsicher. Für die komödie *The New Inn* hat Stanger als quelle die horazische ode *Ad Lydiam* entdeckt, — in der tat eine sehr magere und dürftige entdeckung bei einem fünfaktigen lustspiele und einem dichter von der ungeheuren klassischen gelehrsamkeit eines Ben Jonson. Was er endlich über das verhältnis des Spanier's Guevara zu Ben Jonson's *Cynthia's Revels* sagt, ist unklar und besagt gar nichts. Jonson's vorbilder hierbei waren neben Aristophanes die komödien und romane John Lyly's, der sich seinerseits allerdings an Guevara anlehnt.

Am besten ist der teil, der »Ben Jonson's und Molière's gemeinsame schule: das leben« behandelt. Hier bieten sich zahlreiche vergleichungspunkte, die sich aus der ähnlichkeit der dargestellten kulturverhältnisse erklären. Beide dichter spotten über literarische affektiertheiten (preziösentum und euphuismus), beide richten ihre satire gegen die blaustrümpfe, die bürger, die die edelleute nachäffen, die projektenmacher, die feigen prahler, die alchimisten, die ärzte und die religiösen heuchler. Wenn aber Stanger mit bezug auf die religiöse satire behauptet, dass wie Ben Jonson die Puritaner so Molière in seinem Tartuffe die Jansenisten bekämpft habe, so ist das eine nicht sehr wahrscheinliche hypothese.

Es liessen sich noch manche irrtümer und versehen in dieser abhandlung hervorheben, doch würde das diese besprechung zu sehr ausdehnen. Im ganzen ist die untersuchung zu mechanisch und oberflächlich; bis zu dem eigentlichen kernpunkte, der künstlerischen eigenart beider dichter. ihrer welt- und lebensanschauung und ihrer nationalen bedingtheit, dringt der verfasser gar nicht durch. Es fehlt ihm vor allem an ästhetischem urteile, wie sich ausser in der gesamtwertung der beiden dichter besonders auch zeigt, wenn er ein bänkelsängerlied in knittelversen aus *Bartholemew Fair* (III 2, p. 177) als ein »poesie- und stimmungsvolles gedicht« preist.

Ausserdem ist der holperige, nachlässige, undeutsche stil der arbeit zu tadeln. Es finden sich ausdrücke wie »sich skandalisieren über« (I 9), »als England ausgedeutet« (I 17), »eine männliche und weibliche jugend« (= *youth* I 20), »die allen witzen *(wits)* oder allen beaus den zutritt verstattet« (II 3) uva. Dabei wimmelt

die arbeit von flüchtigkeiten und druckfehlern. Solche sind, um nur einige anzuführen, *The Bartholemew Faire, Dom Juan, gentill'-homme. Pourcauquac, Iniper* (st. *Juniper*), *Belladino* (st. *Balladino*), *l'École de Maris, flatters* (st. *flatterers*), *sans savoir du cœur* (st. *sans avoir du cœur*) etc. etc. Zu solchen flüchtigkeiten ist es wohl auch zu zählen, wenn Stanger von einer »rebellion unter Jakob I.« spricht (I 31).

Myslowitz (Ober-Schl.), Juni 1903.

Ph. Aronstein.

P. Nissen, *James Shirley.* Ein beitrag zur englischen literaturgeschichte. Beilage zum programm der realschule in Eilbeck zu Hamburg. Hamburg 1901. 26 ss. Gr. 8°.

James Shirley ist wenige jahre nach seinem auftreten (1625) der lieblingsdichter des publikums geworden, dessen geschmack er glücklich zu treffen wusste. Er hat gleichsam die Londoner bühne von der mitte des vierten jahrzehnts an bis zu ihrer schliessung beherrscht.

Es ist bekannt und eine trotz der gegenteiligen behauptungen von Sidney Lee[1]) ua. feststehende tatsache, dass Shakespeare nur eine verhältnismässig kurze zeit die unbedingte herrschaft auf der englischen volksbühne ausgeübt hat. Waren die stoffe, die der gewaltige dramatiker in seinen dichtungen behandelte, den zuhörern auch bekannt, so stellte er doch nicht geringe forderungen an ihre einbildungskraft, seinem hohen fluge zu folgen; sie waren gezwungen, ein und dasselbe theaterstück wieder und wieder zu hören, bevor es ihnen verständlich wurde. Es ist daher nicht zu verwundern, dass die neue, im ersten jahrzehnt des 17. jahrhunderts von Ben Jonson eingeschlagene, realistische richtung, die es dem publikum möglich machte, in einer sitzung das stück zu fassen, das allgemeine interesse erregte und der Shakespeare'schen herrschaft allmählich abbruch tat. Hinzu kam, dass um die mitte des ersten jahrzehnts des 17. jahrhunderts eine entschiedene veränderung in dem geschmacke des publikums vor sich ging. Die zeitgenossen wurden von einer antiromantischen strömung ergriffen. Der geist der neueren zeit, der kampf gegen die mittelalterliche und volkstüm-

---

[1]) Sidney Lee, *William Shakespeare. Sein leben und seine werke.* Rechtmässige deutsche übersetzung. Durchgesehen und eingeleitet von prof. dr. Richard Wülker. Leipzig (Georg Wigand) 1901. 469 ss. 8°. S. 314.

liche seite des Shakespeare'schen dramas war es, der die Ben Jonson'sche dichtung hob, die Shakespeare'sche herabdrückte. Aus dieser geschmacksveränderung des publikums erklärt es sich hauptsächlich, dass die jüngeren dichter nicht in die fussstapfen Shakespeare's traten, so mächtig dessen einwirkung auf die gestaltung der dramatischen kunst seiner zeit auch war, sondern die jungen dichter gingen den weg, den Jonson eingeschlagen hatte. Die romantischen sujets wurden aufgegeben und dafür realistische gewählt. Unter Karl I. hielten sich die mittelklassen mit den strengen sitten der Puritaner vom theater fern, und unter Karl II. liebte die vornehme gesellschaft nur noch pikante stoffe. James Shirley ist derjenige dramatiker, der zuerst den geschmack des hofes zu treffen wusste, und dessen stücke daher den besonderen beifall desselben fanden. Er wurde der begründer des erotischen dramas. Die stoffe entlehnte er vorwiegend der spanischen komödie.

Nissen weist nach, in wie hohem ansehen Shirley bei seinen zeitgenossen stand; schon im nächsten jahrhundert war er für das grosse publikum gänzlich unbekannt. Dryden behandelte ihn mit herbem spott, Pope vernachlässigt ihn gänzlich.

Nissen behandelt genau nach den quellen die näheren lebensumstände Shirley's. Sein erstes drama Love Tricks, with Complements wurde 1625 zuerst aufgeführt, als der dichter noch in St. Albans wohnte. In demselben jahre siedelte er nach London über. Seine grosse begabung machte ihn hier bald zu einem allgemein verehrten und gefeierten mann. Wahrscheinlich hat er die dramen anderer dichter umgearbeitet (vgl. s. 11), besonders Fletchers, doch wird das von andern bestritten. Über Shirley's beziehungen zu seinen dichterkollegen, zum könig und dem hof, seine politische gesinnung berichtet der verfasser s. 13 f. Eine zeitlang lebte Shirley in Irland. Da Shirley zur zeit der herrschaft der Puritaner seinen lebensunterhalt als bühnenschriftsteller nicht erwerben konnte, so wurde er wieder lehrer in London — er hatte diesem beruf schon zwanzig jahre vorher eine zeitlang obgelegen — und fand sein reichliches auskommen. Er veröffentlichte gedichte, auch eine lateinische grammatik. Als Karl II. im Jahre 1660 auf den thron seines vaters berufen wurde, erfuhr die lage Shirley's keine veränderung. Er starb im jahre 1666 an einem tage mit seiner zweiten frau, beide aus gram über den verlust ihrer gesamten habe bei der grossen feuersbrunst.

Der fortsetzung von Nissen's studie, die eine übersicht über die bühnenwerke Shirley's geben soll und sich mit der besprechung der einzelnen dramen, namentlich dem verhältnisse des dichters zu seinen quellen, befassen soll, sehen wir mit interesse entgegen.

Doberan i. M. O. Glöde.

The Poetical Works of John Milton. Edited with Critical Notes by William Aldis Wright, M. A. Cambridge: At the University Press. 1903. XXIV + 607 ss.

In dem vorliegenden, hübsch ausgestatteten bande hat der durch seine Shakespeare-forschungen bekannte, hochverdiente gelehrte für Milton dasselbe getan wie in der grossen Cambridge-ausgabe für Shakespeare. An umfang wie an schwierigkeit lässt sich diese aufgabe freilich nicht im entferntesten mit jener vergleichen. Denn bis auf ein paar sonette wurden Milton's gedichte alle während seiner lebzeit und unter seiner aufsicht — das wort nicht im eigentlichen sinne genommen — gedruckt, und der text ist infolgedessen von den korruptionen frei, die das studium Shakespeare's so erschweren.

Die vorrede enthält einen gedrängten bericht über die manuskripte und ältesten drucke sowie über die neueren ausgaben bis zum jahre 1901. Darauf folgt der text in (möglichst) chronologischer reihenfolge und zum schluss die noten (60 seiten). Die konjekturalkritik ist also auch bei Milton nicht müssig gewesen, von der des gelehrten Bentley an, dessen mangel an befähigung für diese arbeit schon von den zeitgenossen nachgewiesen wurde, bis zu den einsichtsvolleren emendationsversuchen späterer. Wright hat nicht unrecht, wenn er sagt, dass "in most cases ignorance and conceit are the fruitful parents of conjectural emendations". Soviel ich gesehen habe, hat er nur solche textänderungen adoptiert, die sich auf orthographie und interpunktion bezogen, und dies konservative verfahren kann man nur billigen. Im übrigen sind die noten sehr lehrreich; vor allem die varianten, die von Milton's eigener bessernder tätigkeit, von seiner "slow-endeavouring art" zeugnis ablegen.

Wright's ausgabe reiht sich den ausgaben von Mitford, Keightley und Masson würdig an und darf jetzt als die vom

textkritischen standpunkt aus vollständigste und zuverlässigste bezeichnet werden. Die gemeinde der Miltonianer wird sie mit dank begrüssen.

Hamburg. H. Fernow.

H. Oschinsky, *Gesellschaftliche zustände Englands während der ersten hälfte des 18. jahrhunderts im spiegel Fielding'scher komödien.* Wissenschaftliche beilage zum jahresbericht des Friedrichs-realgymnasiums zu Berlin. Ostern 1902. 19 ss. Gr. 8°.

Wenn auch die Fielding'schen dramen für den literarhistoriker nicht allzu grossen wert haben[1]), für die kulturgeschichte sind sie von um so grösserer bedeutung. Sie bieten uns ein ziemlich vollständiges, anschauliches und fesselndes bild des gesellschaftlichen lebens in der ersten hälfte des 18. jahrhunderts. Es kam in England, dessen nahe beziehungen und leichter verkehr mit Frankreich es ganz besonders stark dem einfluss französischer sitten und französischen geschmacks aussetzten, zu jener hohlen, oberflächlichen gesellschaftlichen bildung mit allen ihren zum teil sogar verbrecherischen auswüchsen, wie sie Fielding in seinen lustspielen und possen geisselt. Der sinn der vornehmen welt ist allein auf das äusserliche gerichtet. Unnatürlich gekünstelt und geschraubt sind die höflichkeitsformeln bei der begrüssung. Bei denjenigen, die als muster vornehmen wesens und feiner lebensart gelten wollen, wie zb. dem lord Formal, der sich um die verbreitung der "principles of good-breeding" bemüht und sogar einige regeln "concerning distance, submission, ceremonies, laughing, sighing, ogling, visits, affronts, respect, pride, love" niedergeschrieben hat, zeigt sich dieser euphuistische schwulst auch sonst, wenn es sich darum handelt, angeblich besondere gefühle zum ausdruck zu bringen. Der zierlich gedrechselte stutzer, der beau, war das ideal des gebildeten mannes damals und hatte in allen gesellschaftskreisen und in allen ständen zahlreiche vertreter. Lady Matchless (*Love in several Masques* II 1), eine reiche witwe, ist von einer ganzen anzahl solcher hohlen und unbedeutenden, aber zuversichtlich auftretenden leute in gestalt von freiern umgeben. Heuchelei und lüge sind nach der überzeugung der Mrs. Raffler (*The Universal Gallant* II 1) wertvoller als alle guten charaktereigenschaften. Bezeichnend für die vorstellung, welche das niedere volk sich von der bildung der vornehmen welt machte, ist der bericht des polizisten Staff (*Rape upon Rape* II 2) über Ramble, den er in der nacht festgenommen hat: "I fancy, he's some great man; for he talks French, sings Italian, and swears English." Ohne grosse anstrengung geld

---

[1]) So wenig wert, wie Hettner annimmt, haben denn doch die komödien Fielding's nicht: »Bis dahin hatte Fielding sein schönes talent in flüchtig hingeworfenen, vom tag zum tag lebenden bühnenstücken verzettelt.« Vgl. F. Lindner, *Henry Fielding's dramatische werke.* Literarische studie. (Leipzig und Dresden (C. A. Koch) 1895. — F. Lindner, *Fielding's Tom Thumb.* Englische textbibliothek ed. J. Hoops. Berlin (E. Felber) 1899. Dazu O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. phil. XX (1899) 10. S. 338—340.

und damit ansehen sich zu erwerben, ist die allgemeine losung, und der praktisch-nüchterne sinn der Engländer hat schnell erkannt, dass dazu gelehrsamkeit am allerwenigsten hilft. Dem teufel der habgier wird alles geopfert. In dieser beziehung ist besonders das levee bei lord Richley *(The Modern Husband)* interessant, wo wir die angehörigen der sogenannten bessern gesellschaft mit faden schmeicheleien um die gunst des edlen lord buhlen, einige, wie Mr. Modern sogar bereit sehen, ihm alles, auch ihre ehre, zu opfern, in der hoffnung, durch ihn einträgliche stellen oder bare unterstützung zu erhalten. Wie tief das sittliche gefühl damals gesunken war, wie weit die schamlosigkeit ging, sehen wir aus den unglaublichen, frech-unzüchtigen situationen und reden, welche die lustspieldichter auf die bühne brachten oder bringen mussten, um dem entarteten geschmack des publikums gerecht zu werden. Edle, reine gesinnung, echt weibliches empfinden finden wir nur bei sehr, sehr wenigen seiner frauengestalten. Die meisten sind oberflächliche, lüsterne und gefallsüchtige wesen, denen die tugend, wie der Mrs. Modern, "has appeared nothing more than a sound, and reputation is its echo". Lady Matchless (*Love in several Masques* II 11), eine solche kokette, lässt sich durch die drohungen ihres liebhabers, er wolle hand an sich legen, nicht einschüchtern: "Let me see a gallant fairly swinging — And then — I'll say, poor Strephon, alas! he did love." Noch gefühlloser erscheint Lady Charlotte (*The Modern Husband* V 1) mit der äusserung: "A woman scarce stays at home a week for the death of a husband."

Eine notwendige folge der zucht- und sittenlosigkeit der obern klassen und der leichtfertigkeit und der gewissenlosigkeit selbst der höchsten beamten war eine allgemeine unsicherheit des öffentlichen lebens, die Fielding mehrfach berührt, und besonders eine heillose verwahrlosung der rechtspflege. Kein stand wird so arg heruntergerissen wie die juristen. Fielding geisselt die lange dauer und die kostspieligkeit der prozesse, die das objekt nicht selten ganz verzehren. Eine hervorragende stütze scheint der staat auch an einigen friedensrichtern gehabt zu haben, von denen uns Fielding in dem erzschurken Squeezum — der name kennzeichnet ihn schon — ein prachtexemplar zeichnet. Schlechter noch freilich als die juristen kommt die creme der englischen kaufleute, die stockjobbers, weg, denn der Coachman (*The Lottery* I 2) singt: "In all trades, we 've had Some good, and some bad. But a stockjobber has no fellow: To hell who would sally, Let him go to Change-alley, There are fiends who will make his soul bellow."

Wie auf ihre unmittelbare umgebung, ihre diener, so war das beispiel der obern klassen nicht ohne verderblichen einfluss auch auf die ganze masse des volkes. Fielding zeigt, in welch mannigfachen beziehungen auch die mittlern und untern klassen von diesen ungesunden verhältnissen in mitleidenschaft gezogen wurden. Im allgemeinen aber ist Fielding der überzeugung, dass trotz einzelner torheiten, wie zb. des Kannegiesserns, in den mittlern und untern volksklassen, besonders auf dem lande, ein gesunder kern, der echte, derbe, aber gerade und ehrliche volkscharakter sich unverfälscht erhalten hat. Die untern klassen, namentlich die auf dem lande, haben auch noch ehrgefühl und eine spur ritterlichen sinnes, der in dem verhalten des Thomas dem Sir Skip gegenüber zum ausdruck kommt. Als letzterer es wagt, Thomas, der früher sein diener war, ein entehrendes anerbieten zu machen, erwidert

ihm dieser voll stolz und selbstgefühl: "Fortune, which made me poor, made me a servant; but Nature, which made me an Englishman, preserved me from being a slave! I have as good a right to the title I claim, as the proudest peer hath to his possessions; and whilst I am able, I will defend it." Aus diesen und ähnlichen figuren spricht die liebe Fielding's zu seinem volkstum, die gewissheit, dass trotz aller verkehrtheiten und laster, mit denen ein verdorbenes fremdes volk sein eigenes angesteckt hat, der grundstock des letztern noch gesund und kräftig ist. Nur gilt es, dem volke die augen zu öffnen, ihm seine fehler und gebrechen zu zeigen, ihm den gesunden sinn für das gute, wahre und schöne, für das Englische (happy Old England) wiederzugeben. An dieser grossen sittlichen aufgabe, erzieherisch auf sein volk einzuwirken, hat Fielding auch in seinen lustspielen mit ehrlichem, aufrichtigem eifer gearbeitet, und in dieser hinsicht haben sie, abgesehen von dem kulturhistorischen interesse, das sie darbieten, nicht geringere bedeutung als seine romane.

Die fachgenossen werden sicherlich Oschinsky's studie als einen willkommenen beitrag zur englischen kulturgeschichte begrüssen.

Doberan i. M. O. Glöde.

Frank Edgar Farley, *Scandinavian Influences in the English Romantic Movement.* Studies and Notes in Philology and Literature vol. IX, published under the direction of the Modern Language Departments of Harvard University by Ginn & Company, Boston, 1903. VIII + 250 ss.

Die knappe, aber inhaltsreiche zusammenstellung der skandinavischen einfluss zeigenden englischen werke des 18. jahrhunderts, mit der uns Herzfeld in einem anhang seiner studie über William Taylor von Norwich erfreute (1897), hat in Farley's buch eine sorgfältig ergänzende ausführung erhalten, die des neuen und interessanten eine fülle bietet. Farley hat sich nicht auf die nordischen reflexe in der schönen literatur Englands beschränkt: gründlich hat er in seinem ersten und seinem vorletzten kapitel auch die gelehrten werke besprochen, die der europäischen leserwelt im allgemeinen und den Engländern im besondern die kenntnis der geschichte, der literatur und der topographie des skandinavischen nordens vermittelten. Dadurch hat er sich erst den festen boden für den hauptteil seiner untersuchungen geschaffen, denn diese gelehrten arbeiten waren es, welche die aufmerksamkeit der literaten auf die dichtung und die mythologie der Skandinaven lenkten: auch in diesem falle war der gelehrte forscher der bahnbrecher für den dichter und erzähler. Durch Mallet's berühmte *Introduction à l'Histoire de Dannemarc* (1755/56) wurde Percy's interesse für diese unbekannte welt ge-

weckt; diesem werk, dem Hickes'schen Thesaurus und andern gelehrten büchern entnahm er den stoff seiner in der geschichte des nordischen einflusses epochemachenden veröffentlichung des jahres 1763: *Five Pieces of Runic Poetry Translated from the Islandic Language.* Die wirkung dieser publikation hat uns Farley sehr deutlich vor augen gebracht, indem er sein ganzes drittes kapitel nur den spätern bearbeitungen dieser fünf von Percy aus lateinischen übersetzungen in englische prosa übertragenen stücke widmete.

Schon vor der ausgabe des Percy'schen büchleins hatte der gelehrte, für einen dichter fast allzu gelehrte Thomas Gray, ebenfalls nach lateinischen vorlagen, seine zwei nordischen oden, *The Descent of Odin* und *The Fatal Sisters*, gedichtet, die aber erst 1768, gleichsam als lückenbüsser, gedruckt wurden. Ihr erscheinen ist das zweite grosse ereignis dieser entwicklung. Percy's prosa war von der kritik wenig beachtet und noch weniger gelobt worden, — die in der tat ausgezeichneten gedichte des verfassers der kirchhofelegie aber fesselten die aufmerksamkeit aller literarischen kreise der nation. Auch ihren einfluss hat Farley durch eine reichhaltige sammlung von anspielungen und nachahmungen beleuchtet (vgl. besonders appendix B, p. 236 ff.). Sein viertes, nahezu die hälfte des ganzen buches beanspruchendes kapitel (p. 90 ff.) beschäftigt sich mit den übrigen übersetzungen und nachahmungen altnordischer poesie und prosa.

Mit mächtigen und prächtigen akkorden hatte Gray das erscheinen der nordischen gottheiten in der englischen dichtung verkündet, — im übrigen kann man aber nicht sagen, dass dieser einzug ein triumphzug war. Die in der kritik überwiegenden anhänger der klassizistischen dichterschule verhielten sich der verdächtigen neuen strömung gegenüber zunächst ablehnend, und auch von gelehrter seite wurden die skandinavischen studien nur sehr zögernd gefördert. Merkwürdig lange dauerte es, bis sich die grundlegende erkenntnis verbreitete, dass die welten der Skandinaven und der Kelten streng zu scheiden seien: selbst ein mann wie Gibbon bezeichnete die Edda noch 1764 als *the sacred book of the ancient Celts* (Farley p. 202). Es ist deshalb kein wunder, dass auch die romantischen bestrebungen günstigen dichter, die sich von den verbrauchten göttern des klassischen Olymps gern zu den geheimnisvollen, nebelumwogten gestalten der nordischen mythologie wandten, keltisches und skandinavisches

arglos mischten. Stilreinheit darf man überhaupt in den erzeugnissen dieser aus der nordischen überlieferung schöpfenden poeten nicht suchen: unbedenklich lässt der eine und der andre Odin und seine genossen im kostüm der mittelalterlichen ritter auftreten, im klirrenden panzer, nebelhafte ossianische phrasen werden häufig eingefügt, nicht selten stören uns anspielungen auf gestalten und örtlichkeiten der klassischen götter- und heldensage, manchmal ist wohl auch eine der bibelsprache entlehnte ausdrucksweise zu beanstanden. Diese sünden gegen das poetische dekorum würden jedoch der neuen richtung nicht geschadet haben, — der hauptmangel der entwicklung war, dass Gray im 18. jahrhundert keinen ihm ebenbürtigen nachfolger erhielt. Erst im 19. säkulum wurde der reiche, lockende stoff wieder von berufenen händen geformt.

Obwohl Farley selbst ausdrücklich jeden anspruch seiner studie auf vollständigkeit ablehnt, scheint er diesem ziel doch recht nahegekommen zu sein; meine eigenen kollektaneen wenigstens, deren hauptmasse ich schon bei Herzfeld verwendet gefunden habe, gestatten mir nur wenige nachträge. Unter den angelsächsischen zeugnissen für Odin (p. 15 f.) wäre wohl ein hinweis auf Ælfric's kuriosen beitrag zur vergleichenden mythologie am platze gewesen: in seiner abhandlung *De falsis diis* (gedr. in Kluge's Angels. lesebuch als nr. XIV, 3 der dritten auflage) hat der würdige abt *Iovis* und *Mercurius* mit den dänischen gottheiten *Thor* und *Odon* identifiziert, ganz ähnlich wie der Franzose Kerguelen Trémarec in seiner 1771 veröffentlichen reisebeschreibung von den Isländern meldet: *Ils adoroient* Jupiter *sous le nom de* Thor, *et* Mercure *sous le nom d'*Odin (Farley p. 209). In der bei Kemble, *Salomon and Saturnus*, gedruckten fassung dieser homilie ist die vergleichende betrachtung noch auf die sehr respektlos behandelte *Venus* ausgedehnt, die mit *Fricg* zusammengestellt wird.

Zu der interessanten mitteilung, dass sich bei Thomas Nash (1592) eine anspielung auf eine episode der *Historia Danica* des Saxo Grammaticus findet (p. 24), möchte ich bemerken, dass mir auch bei seinem zeitgenossen Robert Greene die erwähnung einer gestalt dieser historie aufgefallen ist. Greene führt als ein vorbild standhafter jungfräulichkeit zweimal eine dänische prinzessin an: *Sirichia, the Daughter of Smald king of the Danes* (1583) und *Sirithia, the Princesse of Denmarke* (1587). Obwohl die weitern nachrichten Greene's über diese fürstin — er meldet, dass sie trotz ihrer keuschheit und der vielen körbe, die sie an

ebenbürtige werber verteilte, nach dem tod ihres vaters schleunigst einen mann niederer herkunft geheiratet habe — nicht zu dem bericht Saxo's stimmen, so kann doch kein zweifel bestehen, dass in seiner Dänenprinzessin die schöne und keusche Syritha, die tochter des dänenkönigs Sywaldus, zu erkennen ist, die sich bei Saxo dem werben des Otharus so hartnäckig versagt (cf. HD. lib. VII; einige literatur über diese episode Saxo's verzeichnet H. Jantzen, »Die ersten neun bücher der dänischen geschichte des Saxo Grammaticus, übersetzt und erläutert«; Berlin 1900, p. 351). Ausführlich ist die geschichte der Syritha in englischer prosa erzählt in einer der anständigen einschaltungen der ersten englischen Boccaccio-übersetzung (1620), wo als quelle auf *the Annals of Denmarke* verwiesen ist. Hinter dieser quellennotiz haben wir aber zunächst nicht Saxo selbst zu suchen, sondern den Franzosen Belleforest, dem höchst wahrscheinlich auch Greene seine kenntnis der dänischen keuschheitsheldin verdanken wird (näheres in meinen Studien z. gesch. der it. nov. etc. p. 86 f.). Belleforest hat aber auch nicht unmittelbar aus Saxo geschöpft, sondern vielmehr aus *Les Annalles de Dannemarch* mit der randbemerkung: *Albert Krantz li. 2, chap. 5.* Der 1517 verstorbene Hamburger theologe und geschichtschreiber Albert Krantz hätte somit dank dem aus seinem nachlass veröffentlichten historischen werke *Dania* auch einen platz verdient in Farley's galerie der männer, die den süden über den skandinavischen norden belehrten.

Einen weitern beweis für die beliebtheit, der sich nordische stoffe zu anfang des 19. jahrhunderts in England erfreuten, finden wir in einer zeitschrift, die es sich zur aufgabe machte, der englischen frauenwelt passende unterhaltungslektüre zu bieten: *The Lady's Magazine.* Von der Mai- und September-nummer abgesehen läuft durch den ganzen jahrgang 1803 dieses journals — in welchem, nebenbei bemerkt, der einfluss der deutschen literatur stark zur geltung kommt — eine romantische erzählung, betitelt: *Signe and Habor; or, Love stronger than Death. A Gothic Romance. [From the Danish of M. Suhm.]* Der redakteur bemerkt einleitend: *Sigar, according to Saxo Grammaticus, was the 34th king of Denmark. The story of the love-adventure of his daughter Signe with Hagbarth (the son of Hamund, a king of Norway), and their deaths, as related by the above-mentioned fabulous historian, has furnished the subject of Mr. Suhm's romance* (vgl.

die Januar-nummer p. 37). Mit diesem Mr. Suhm ist jedenfalls der bei Farley mehrmals (s. besonders p. 198, anm. 6) erwähnte Peter Friderik Suhm gemeint, der verfasser einer 1782/1812 gedruckten geschichte Dänemarks; über den stoff vgl. Saxo lib. VII.

Wiederholt ist Farley auf die warme teilnahme zu sprechen gekommen, die der vielseitige, unermüdlich schaffende Southey den altnordischen studien entgegenbrachte, — entgangen sind ihm aber die beiden gedichte, zu welchen Southey durch die gestalt und das schicksal Odin's inspiriert wurde: *The Race of Odin* und *The Fate of Odin*, beide gedruckt unter den *Suppressed Poems*, die am schluss der Pariser ausgabe der poetischen werke Southey's vom jahre 1829 zu finden sind (p. 711 ff.).

Sehr beachtenswerte, den umschwung der öffentlichen meinung beleuchtende besprechungen verschiedener der von Farley angeführten gedichte brachten die noch innerhalb des bereichs seiner studien liegenden ersten nummern der *Edinburgh Review*. In nr. 8 (Juli 1804) ist die im stil des Äschylus (!) gehaltene tragödie *Odin* des George Richards (vgl. Farley p. 159) einer längern, mit reichlichen zitaten versehenen kritik unterworfen, in der die bittern worte *very tame and injudicious* zu lesen sind; besonders eingehend ist in nr. 49 (Juni 1815) die kurz vorher veröffentlichte *Helga*-dichtung des fruchtbarsten und immerhin bedeutendsten spätern vertreters der skandinavischen gruppe, William Herbert's (vgl. Farley p. 160 ff.), besprochen, im ganzen durchaus freundlich, aber doch mit recht vernünftigen protesten gegen *Mr. H.'s frequent violations of what may be termed the costume of thought and language*, gegen die unsicherheit seines stilgefühls, die den dichter zu altmodischen personifikationen wie *young Desire* und zu klassizistischen, die nordische färbung verderbenden floskeln wie *Delos' rocky shore* etc. verführten: *We really cannot allow 'love-lorn Philomel' to warble in the verse inspired by the Lord of the 'coal-black ravens'* (p. 167 f.).

Nicht minder lobenswert als die reichhaltigkeit des Farley'schen buches ist die sauberkeit der ausführung und die gewissenhafte verwertung der ergebnisse der ältern forschung. Von den mir bekannten einschlägigen deutschen arbeiten habe ich nur W. Grohmann's abhandlung über »Herder's nordische studien«, Leipzig s. a. (1899), nicht erwähnt gefunden. Gründlich misslungen ist dem verfasser die anmerkung auf s. 21: erstens ist die gedichtsammlung *The Paradise of Dainty Devices* nicht erst ende des

16. jahrhunderts, sondern schon 1576 erschienen, und zweitens stammt die strophe mit der *Hecla*-anspielung, wie Percy a. a. o. (s. 375 der Schröer'schen ausgabe) unmissverständlich bemerkt, gar nicht aus diesem *Miscellany*, sondern aus dem madrigalbüchlein des Thomas Weelkes im jahre 1600 (vgl. Bolle p. 213 ff., der den druck der madrigale VII und VIII bei Percy in seine liste der neudrucke hätte aufnehmen können). Im übrigen habe ich aber durchaus den eindruck gediegener, zuverlässiger arbeit erhalten, — dafür bürgt ja auch schon der name des gelehrten, der die anregung zu diesem nützlichen buche gegeben und seine ausführung mit freundlicher teilnahme überwacht hat, der name Kittredge's.

Strassburg. E. Koeppel.

Felix Melchior, *Heinrich Heine's verhältnis zu Lord Byron*. (Schick und v. Waldberg, Literarhistorische forschungen. 27. heft.) Berlin, E. Felber, 1903. IX + 170 ss. 8°. Ladenpreis M. 3,50.

Der reiche inhalt des buches, welches prof. dr. Ernst Elster in Marburg gewidmet ist, gliedert sich in drei grosse abschnitte, die sich mit Heine's persönlicher stellung zu Byron, mit seinen übersetzungen Byron's und mit dessen literarischen einflüssen auf Heine befassen. Es ist, fügen wir gleich hinzu, eine monographie, die der wichtigkeit von Byron's einfluss in Deutschland gerecht wird durch ihre allenthalben tiefer dringende darstellung, welche wiederum auf genauer durchforschung der einschlägigen bibliographie seit anfang des 19. jahrhunderts beruht.

Von den Byron-studien der frau von Hohenhausen ausgehend, die den jungen Heine auf Byron hinweist, weiss Melchior die fäden zu verfolgen, die diesen zum Byronismus führten (A. v. Schlegel); er weiss Heine in seinem verhalten gegenüber Byron richtig und ohne schönfärberei zu beurteilen (seine schwächen, seine heuchelei), kurz, den charakter Heine's treffend zu zeichnen, der »die offenkundige neigung hatte, dem lord manches nachzuerleben«. Dabei macht er darauf aufmerksam, dass beide dichter in der entwicklung der poetischen reisebeschreibung einen wichtigen wendepunkt bezeichnen, sowie, was deren stil betrifft, dass das fragmentarische und skizzenhafte als erbe von Byron durch Heine auf das »Junge Deutschland« überging.

Auch im zweiten abschnitt, der die übertragungen Heine's aus Byron behandelt, begegnet man der genauen forschung in

allen details, so bei dem gedichte *An Inez* beobachtungen über die metrik und über das abweichende in Heine's übersetzung; weiterhin einer analyse der übersetzungen aus dem »Manfred«; schliesslich (von s. 64 an) entwickelt sich daraus eine gesamtuntersuchung über die stilistischen hilfsmittel des übersetzers Heine, die eine sichere kenntnis der momente verrät, auf die es beim übersetzen aus dem Englischen ankommt. Dem deutschen poeten werden als übersetzer gelegentlich auch ganz grobe sprachliche missverständnisse nachgewiesen

Wenn schliesslich das literarische einwirken des Engländers auf Heine im detail untersucht wird, und zwar zunächst bezüglich der einzelmotive, dann aber auch der allgemeinen charakteristischen züge, so sind auch hier eindringenden studiums reiche resultate zu finden. Nur ist Melchior unsres erachtens ebenfalls der klippe nicht ganz entronnen, die dem nach vorlagen und parallelstellen suchenden droht: zufälliges und allgemeines als individuelle züge aufzufassen, parallelen zu finden, die allzu gesucht erscheinen. Schon s. 21 in der note fiel das zitierte bild »epheu über trümmern« als allgemein verbreitet auf, das Heine nicht gerade von Byron übernommen haben muss; uns fällt hierzu aus der neuzeit momentan eine analoge stelle ein:

»Wie sich um trümmer grau und wild,
Noch schlingen grünende ranken,
So zieht mir zuweilen dein helles bild
Noch durch die düstren gedanken!«
(Karl Emil Franzos.)

Noch allgemeiner sind die parallelen s. 75 u. 76: »herzkrank« — »mein herz ist krank« und das motiv, dass der liebende der ungetreuen nicht grollt! Ebenso gesucht erscheint das tertium comparationis s. 95. Wenn s. 113 der vergleich der segel mit schwänen als aus Falconer-Byron bei Heine erkannt wird, so nehmen wir dagegen an, dass dieser vergleich wahrscheinlich so alt ist wie die poesie selbst; und zu s. 115 (kindheitserinnerungen als beiderseitiges motiv) bemerken wir, dass man dem deutschen dichter auch etwas eigne erfindungsgabe zutrauen muss, wenn wir auch anerkennen, dass Melchior diese ähnlichen motive geschickt zusammengestellt hat. Das gleiche dürfte auch für die *Traumbilder* und Byron's *Dream* (s. 82) gelten: B. ist vielleicht das allgemeine, unbewusste vorbild des deutschen dichters für seine privaten liebesschmerzen. Skeptisch bleiben wir ebenso gegenüber der sehr interessanten hypothese (s. 121), dass die fabel zu

»Ratcliff« aus dem leben Byron's stammen könnte. Sehr richtig sind die notizen über den »vampyrismus« in der literatur, ebenso (s. 100) der exkurs über die deutschen meeresdichter vor Heine: Goethe, Brockes. Herder, Lichtenberg, Fr. L. Stolberg, Tieck, Wilh. Müller, Kosegarten, Arndt; desgleichen die erkenntnis »ganzer typischer gefühlsgruppen« bei den beiden dichtern und die vergleichung derselben im gebrauche des reimes. S. 135 ff. ist Byron's lebensanschauung nach dem vorgange andrer hübsch zu erklären versucht, und wird seine entwicklung folgerichtig dargestellt.

Als nebensächlich sei erwähnt, dass der bekannte vers Freiligrath's »Das mal der dichtung ist ein Kainsstempel«, den Melchior s. 167 als Byronisch anführt, schon früher (*Lord Byron. Sein leben, seine werke usw.* s. 171) vom referenten auf Shelley und Byron zurückgeführt worden ist.

Dem verfasser aber danken wir durch seine in anziehender sprache geschriebene studie vielfache anregungen und reichen genuss.

Bamberg. Richard Ackermann.

Wilhelm Wagner, *Shelley's "The Cenci", analyse, quellen und innerer zusammenhang mit des dichters ideen.* Diss. universität Rostock. 1903. 101 ss. 8°.

Da bei dieser abhandlung ein inhaltsverzeichnis fehlt, führen wir die untertitel der beiden kapitel an, deren erstes (s. 9—18) wohl als einleitung zu betrachten, ort und zeit der abfassung, veranlassung, äussere geschichte der Cenci-tragödie und die urteile darüber von ästhetischem und ethischem standpunkte bespricht, während das zweite sich mit dem kern der arbeit, dem stoffe, dem verhältnis der dichtung zur vorlage, dem »zusammenhang mit Shelley's ideen, dem einflusse anderer dichter und den charakteren« befasst.

Obwohl bei diesem reifsten drama Shelley's in dem vom dichter abgedruckten italienischen prosamanuskript die quelle gegeben ist, so lohnte es sich wohl der mühe, es sowohl in dieser beziehung als auch in den oben gegebenen übrigen punkten einmal genauer zu untersuchen, und Wagner scheint dies in der vorliegenden doktorschrift wohlgelungen, indem er diese fragen in wissenschaftlicher weise nach allen seiten beleuchtet hat.

Wenn Wagner bei der kritik des stückes, bei dem Shelley, wie auch anderweitig, »das abnorme, das ungeheure oder gar das ungeheuerliche anzog« (s. 17), ebenso wie der dämonische charakter des alten Cenci, dessen hauptmerkmal man heutzutage mit »sadismus« bezeichnen würde, urteile von autoritäten anführen will, so darf er nicht namen der Shelley-gemeinde, wie Todhunter, Dowden, Lady Shelley oder gar Medwin nennen (s. 14—16). Die falsche auffassung des Cenci-charakters in Stendhal's *Les Cenci* ist (s. 22) mit recht zurückgewiesen. Einer besonderen vorsicht bedarf der vergleich mit frühern literaturwerken, die einen ähnlichen stoff behandeln oder einzelne gleiche züge bieten: hier liegt die gefahr nahe, des guten zuviel zu tun, da man unterscheiden muss, ob der epigone das ältere werk gekannt hat oder gekannt haben kann, oder ob nur aus gleichem stoff oder ähnlichen situationen sich die scheinbaren parallelen unwillkürlich ergeben. Wagner ist allerdings vorsichtig und führt (s. 34) zb. nur an, dass Otway in *The Orphan* und Massinger in *The Unnatural Combat* das inzestthema behandeln, ohne sie vorlagen zu nennen. Dagegen findet er (s. 37) schon berührungspunkte mit Richardson's *Clarissa Harlowe*, die zwar von grossem scharfsinn zeugen, uns aber sich psychologisch ganz unabhängig voneinander zu geben scheinen. Das gleiche gilt von *King Lear* (s. 74), mit dem »die leidenschaftlichkeit der sprache« wohl die hauptähnlichkeit bietet, und von *Macbeth* (s. 76), wo die gleiche situation bei der mordszene allerdings seltsame analogien aufweist (s. 78), die sich jedoch menschlich wohl erklären lassen, ohne dafs man von nachahmung reden kann; noch mehr, wenn Wagner (s. 90) an Vittoria in Webster's *The White Devil* erinnert oder gar (s. 98) Euripides' *Iphigenie in Aulis!* Jeder dichter ist und bleibt eben das kind seiner vorbildung, besonders was die lektüre seit der jugendzeit anbetrifft. Auffallend bleibt immerhin, dass die (s. 100) zitierte Stelle aus Webster:

"My soul, like to a ship in a black storm
Is driven, I know not whither —"

nicht sowohl an die dort angeführten zeilen aus *The Cenci*, sondern an die letzte (55.) strophe in *Adonais* erinnert! Interessante Beobachtungen ergeben sich, wenn man, wie Wagner tut, die figuren des dramas mit gestalten aus des dichters eigner umgebung vergleicht, so (s. 40) Beatrice mit seiner gattin Mary, dann wiederum (s. 45) mit seiner schwester Hellen; aber daraus für wahrschein-

lich zu halten, dass der dichter bewusst oder gar absichtlich bei seiner poetischen komposition an jene Gestalten, so sogar (s. 49) an seinen vater, gedacht habe, halten wir für verfehlt.

Die von Shelley selbst angedeuteten vorlagen aus Calderon hat Wagner ergänzt und näher bezeichnet und recht ansprechende hinweise auf frühere dichtungen gegeben, wo sich die gleichen ideen und gestalten wiederfinden und decken; auch die hauptquelle der heroischen frauenfigur in Mary Wollstonecraft's *Rechte der frau* zu suchen, scheint uns ein sehr guter griff.

Wir hoffen, dem verfasser auf dem so glücklich begonnenen gebiete der Shelley-studien noch öfters zu begegnen.

Bamberg. R. Ackermann.

Shelley, *Adonais*. Ed. with Introduction and Notes by W. Mich. Rossetti. A New Edition revised with the assistance of A. O. Prickard, M. A. Oxford, Clarendon Press, 1903. pp. VIII + 162. 8°.

Diese neuauflage von Rossetti's ausgabe, deren erste im jahre 1890 erschien und vom referenten in Anglia-beiblatt II 228 (1892) besprochen wurde, ist nach der vorrede hauptsächlich mit beziehung auf die klassischen quellen ergänzt worden — ein verdienst, welches ebenda Rossetti herrn Prickard zuweist, — und zeichnet sich durch noch reichere fülle von parallelstellen mit andern dichtern und frühern dichtungen Shelley's aus; von antiken vorlagen ist ausser Theokrit, Aeschylos, Euripides, Homer, Ovid, Catull, Lucian besonders Lucrez in sehr ausgiebiger weise herbeigezogen, was wiederum auf dessen mächtigen einfluss auf den dichter zu verschiedenen zeiten hinweist; von neueren sind ähnliche stellen zu Spencer, Shakespeare, Milton, Cowper, Moore angeführt. Ein hübsches beispiel von dem eindringen in den ideenkreis des dichters ist der nachweis, dass die zeilen 4—5 in strophe V bezug nehmen auf eine stelle in Buffon, dessen "Theorie de la Terre" in den jahren 1816—17 grossen eindruck auf den dichter machte. In der einleitung Rossetti's zu der dichtung finden sich verschiedene ergänzungen, so längere ausführungen über die Spenser-stanze und die bei Adonais im besondern, fernerhin die theorien über die Urania des gedichtes, die er erst als Aphrodite erklärt, dann aber — unsers erachtens richtiger — mit anlehnung an

Milton's auffassung und Shelley's eigne zutaten mehr als muse des gesanges und der himmlischen schönheit darstellt.

Auch bei dieser wertvollen ausgabe müssen wir die gepflogenheit englischer gelehrter bedauern, die die arbeiten deutscher geflissentlich ignoriert. Ich will nicht von meiner oben angeführten besprechung reden, die doch einzelne ergänzungen und unbestreitbare widerlegungen gibt; doch hätte auch diesem schönen buche meine kritische ausgabe von Shelley's *Epipsychidion* und *Adonais* (J. Hoops' Engl. textbibliothek, nr. 5, Berlin, Felber 1900) einige neue gesichtspunkte und berichtigungen bieten können. So ist es mir beispielsweise unerfindlich, wie Rossetti auch in der neuen ausgabe strophe XII den "damp Death" mit "another Splendor" identifizieren will. Oder in strophe XXXIV soll bei der berühmten selbstschilderung Shelley's "the accents of an unknown land" darauf gehen, dass Urania nicht Englisch verstand! Wir glauben doch a. a. o. (s. 73) eine plausible erklärung gegeben zu haben! Wenn in strophe XXXV als "the gentlest of the wise" ziemlich allgemein Leigh Hunt angenommen wird, wäre es doch bei einem sonst so ausführlichen kommentar angezeigt, hier auch die übrigen hypothesen für diese gestalt anzuführen. So liessen sich verschiedene fälle anführen, bei denen andre auffassung zum mindesten die gleiche berechtigung hat. In der stelle mit dem kühnen bilde:

"Life, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of eternity" etc.

halten wir an dem »tempel mit vielfarbigen gläsern« fest, während Rossetti einen "dome of glass" annimmt, "which becomes many-coloured by its prismatic refraction of the white light".

Die ausstattung des buches ist vorzüglich, wie bei allen erscheinungen der bekannten offizin.

Bamberg. R. Ackermann.

Hans Zettner, *Shelley's Mythendichtung*. Diss. der univers. München. Leipzig, J. Klinkhardt, 1902. 64 ss. 8°.

Die abhandlung ist eine höchst erfreuliche erscheinung, die, auf den bisherigen forschungen über Shelley's dichtung fussend, doch ganz selbständig vorgeht und in richtiger verbindung echt poetischen empfindens und deutens mit gründlicher philologischer schulung ein gebiet aufdeckt, das einer monographie wert war:

Shelley's schöpfung mythischer bilder aus der natur und der geisterwelt und in zweiter linie die behandlung der kunstmythen, die des dichters geist in *Queen Mab, Alastor, Laon and Cythna, The Witch of Atlas* und *Prometheus Unbound* ersonnen hat. Andeutungen und einzelne bemerkungen hierüber waren schon von verschiedenen gegeben worden; darauf weiterbauend zeigt uns Zettner, wie der poet seine mythen schafft mit beobachtung der geheimsten vorgänge in der natur, wie er von den alten oder andern entlehnte mythen selbständig ausführt, wie er, ohne hilfe der alten, seine lieblingsgestalten, die genien und geister der winde, neu gestaltet und einführt. Öfters beruhen seine ausführungen auf den andeutungen Henry Sweet's in dessen *Shelley's Nature Poetry* (1891), sind aber viel tiefer ausgearbeitet und bieten auch gelegenheit, Sweet zu berichtigen. Der anziehend geschriebene aufsatz bringt neue einzelheiten zur Shelley-forschung, so vorlagen aus Goethe's *Faust* für des dichters poesien wie aus den von ihm übersetzten hymnen Homer's; die grenze zwischen mythe und allegorie wird dabei haarscharf gezogen; ansprechende etymologien werden zur erklärung herbeigebracht. Besonders verdienstlich ist, dass der verfasser die forschungen über die gestalt des Demogorgon in *Prom. Unb.* wieder aufgenommen und weitergeführt hat und in übersichtlicher darstellung einige neue und schöne resultate zeitigt (s. 62—63); Vida Scudder's aufsatz über *Prom. Unb.* in "The Atlantic Monthly" ist dem verfasser anscheinend entgangen.

Einige bemerkungen seien hinzugefügt, die referent zur anregung oder ergänzung beifügen möchte. Besonders gern beschäftigt sich Shelley mit den gebilden des wassers und der luft, aus denen seine seltsame phantasie neue mythen schafft (s. 24). Bei *The Witch of Atlas* ist die quelle oder die vorlage noch aufzufinden (Ricciardetto?); vielleicht gibt Forman-Zettner's hinweis auf Ptolemäus eine neue anregung dazu. S. 32 sind die poetischen, besonders modernen bindeglieder fortzusetzen, die für den abendstern als sitz der seligen von Lucan zu *Adonais* führen! Bei der strophe über tod und schlaf in *Queen Mab* (s. 38) dürfte jetzt Giacomo Leopardi's wunderbare hymne *Amore e Morte* vielleicht zum vergleiche herangezogen werden. Der passus über den *Ewigen Juden* (s. 47) muss jetzt in bezug auf datierung und verfasserschaft Medwin's einige umänderung erfahren; Medwin's angaben widersprechen sich selbst und erscheinen dadurch unglaubwürdig, so dass man wohl den löwenanteil des erhaltenen *Wandering Jew*

Shelley zuerkennen muss; entstanden ist das gedicht wohl 1810 oder kurz vorher, im winter 1809—1810.

Bamberg. R. Ackermann.

NEUERE ERZÄHLUNGSLITERATUR.

Percy White, *The Countess and the King's Diary, a Record of two Infatuations.* Tauchn. Ed., vol. 3680. Leipzig 1903.

F. Marion Crawford, *The Heart of Rome, a Tale of the "Lost Water".* Desgl., vols. 3695/96. Leipzig 1903.

A. T. Quiller-Couch, *The Adventures of Harry Revel.* Desgl., vol. 3681. Leipzig 1903.

Henry Seton Merriman, *Barlasch of the Guard.* Desgl., vol. 3682. Leipzig 1903.

A. Conan Doyle, *Adventures of Gerard.* Desgl., vol. 3700. Leipzig 1903.

Die genannten bücher der drei ersten autoren erheben sich nicht über das niveau gewöhnlicher unterhaltungslektüre. Sie enthalten nichts, das uns herz und hirn gleichmässig berückte und einen dauernden lebendigen eindruck in uns hinterliesse; wir bleiben fast durchwegs die passiven, abseitsstehenden zuschauer, und von der persönlichkeit und seele des schriftstellers dringt kein hauch bis zu uns herüber.

Das buch von P. White zerfällt in zwei selbständige einzelerzählungen. *1. The Infatuation of the Countess.* Zeit und ort: modernes London. Fabel: die bekannte dreiecksgeschichte; diesmal kämpfen zwei damen um einen herrn. Die beiden damen sollen wohl typen moderner frauenerscheinungen sein: die gräfin ist die junge, an einen gichtischen, steinalten grafen verheiratete, sensations- und aberteuerlustige frau; sie kämpft recht geschickt mit weiberlist und intrige; die andere ist noch jünger, ein emanzipiert angelegtes, sonst ganz sympathisches kind mit gesundem herz und kopf; sie hat sich ihren helden zweimal zu erstreiten, zuerst, dass er ihr modell sitze für eine athletenbüste, und dann natürlich, dass er ihre hand nehme. Dieser held selbst ist eine alte romanfigur, hier kraft- und saftlos: sprössling eines alten, jetzt verkommenen offiziersgeschlechtes, ein ausbund von tugend, schönheit und kraft, ein mensch, der nur »nicht an seinem platz« ist; er ist fechtlehrer der damen in ihrem damenfechtkurs. Der

dichter ist von anfang an bemüht, den an das sentimentale, tragische streifenden stoff ins komische hinüberzudrücken, ohne das gebiet offener satire zu betreten: da ist die figur von dem vater des helden, ein griesgrämiger, pensionierter offizier und polternder alter, der hinter dem rücken seines sohnes die gräfin anpumpt; auf der seite der amateurkünstlerin steht eine zimperliche tante, die treue wacht über die unschuld hält und intrigieren hilft; die situation pp. 99 u. 100 ist ein dankbarer trick, den aber der dichter nicht weiter ausbeutet, und p. 142 ist der held naiv genug, die gräfin um ihre hilfe anzuflehen, damit er ihre rivalin gewinne. Vater und sohn leben in einem boarding-house. Das leben dort ist mit einigen strichen gelungen und humorvoll skizziert; ich halte diese skizzen für das einzig gute in der ganzen erzählung. — 2. *The King's Diary*. Eine familiengeschichte in form von losen blättern aus einem tagebuch: ein junger mensch mit geringem einkommen wird verliebt in eine millionärstochter, ein onkel und ihr vater werden ihm nie gewogen, aber die zwei kriegen sich, idyllisches familienglück; dann kommt die spannung: er, der junge papa, wird eifersüchtig auf seinen sprössling, der die ganze liebe der mutter absorbiert, diese schmollt, weil ihre leibesfrucht nicht genug vergötterung findet; schliesslich der riss: die junge frau geht durch. Inzwischen ist das in einem journalistischen unternehmen angelegte vermögen in die brüche gegangen, der ruinierte mann sitzt gebrochen im familiensessel, da legt sich ihm liebevoll die treue hand der zurückgekehrten gattin auf die schulter. Nun kommen noch 17 druckseiten: es fehlt ja noch der "King" und der zweite "Record of Infatuations". Der junge mann fängt *ex abrupto* an zu spinnen, bei einem sturz aus einer droschke erleidet er eine schwere gehirnerschütterung, eine rede, die er in einer sozialistischen versammlung hält, bringt ihn um den rest seines verstandes, und nun sitzt er im narrenhaus als könig der bedrückten und schreibt an seinem tagebuch. Ich gestehe offen, dass ich die waffen strecke. Der 52jährige autor liebt es, bilder moderner gesellschaft und sitte zu geben; vgl. seine romane *The West End* und *Park Lane*. Unser buch wäre auf dieser linie einzusetzen. In der erzählung *The King's Diary* wird das thema journalismus (schwindelunternehmen einer neuen zeitung) geritten. Damit genug.

F. M. Crawford hat zu der langen liste seiner Tauchnitzbände zwei neue hinzugefügt bekommen. Der roman ist flott

geschrieben, routiniert angelegt und ein bissen für das publikum der 'circulating libraries'; der leser bleibt in atemloser spannung, er wird gehetzt, dass ihm der schweiss förmlich auf der stirn steht, eine fabel löst die andere ab, spannung folgt auf spannung in endloser kette, und sind die 534 seiten durchgewühlt, so wird nichts bleiben als die erinnerung an ein chaos von begebenheiten, aus dem die eine freilich hervorragt; die schwachen figuren und charaktere aber werden sich in dunst und nebel auflösen. Der titel ist geheimnisvoll, der untertitel dunkel, der roman ein »maurer«-roman. Die 'verlorenen wasser' sind in ältester zeit gebaute kanäle, die heute noch tief unter den häusern Roms laufen; an manchen stellen und in tiefen gewölben kann man ihr wasser rauschen hören; wo sie in den tiber münden oder durch schleusen zugänglich sind, ist ein geheimnis, das nur in eingebornen römischen maurerfamilien gekannt und dort ängstlich vom vater zum sohn weitergegeben wird. Zeit: jüngste vergangenheit. Der verwickelte inhalt etwa folgender: Der ingenieur und archäologe M. findet in einem gewölbe des Contipalastes eine sehr wertvolle antike marmor- und bronzestatue; er und ein kumpan von ihm, politische radikale, werden von detektives stets bewacht. Wer bekommt den schatz: die glieder der bankerott gewordenen familie Conti? oder der Vatikan, dem ein christkatholischer maurer, einer aus jenen maurerfamilien, den fund zuschanzen will? oder der senator V., ein vom könig geadelter, snobbischer parvenu, ehemals antiquitätenhändler, der durch schlaue spekulation den Contipalast in seinen besitz gebracht hat? oder der ingenieur M., der der jüngsten sprossin aus dem haus der Conti, der kindlich-mädchenhaften prinzessin S., wieder zu reichtum verhelfen will? natürlich liebt er sie auch. In einer nacht trifft M. im tiefen gewölbe den maurer, der durch einen arm des "lost water" eingedrungen ist; in der nächsten nacht, als M. und S. im gewölbe sind, öffnet der maurer eine verborgene schleuse, das wasser überflutet sämtliche keller und gewölbe, und durch angestrengteste arbeit von 6 uhr abends bis morgens 2 uhr gelingt es M., durch ein festungswerk von mauern einen ausweg zu brechen und der prinzessin und sich das leben zu retten; die erstere verbringt den rest der nacht auf M.'s zimmer im palaste. Die folgenden szenen (nächster morgen) sind recht banal gehalten: M. will den erschienenen polizisten nicht in das zimmer treten lassen, in dem die prinzessin schläft; dann kommt die baronin und macht mit grossem gekläff eine ab-

geschmackte szene, weil die junge S. so frivol ihren namen aufs spiel gesetzt und ihre mädchenehre verloren habe. Inzwischen ist die gräfin-witwe, die mutter der prinzess, eine Polin, aus Russland nach Rom zurückgekehrt; sie hat von den ausgrabungen gehört und hofft für sich auf geld. Da setzt seinerseits der maurer, unterstützt von einem zimmermann, erneut ein: die gräfin erhält droh- und erpressungsbriefe; der zimmermann wandert ins gefängnis; der maurer gibt die geschichte der redaktion des *Messagero;* das nächste morgenblatt bringt den skandalartikel. Nun weiss sich die resolute gräfin zu helfen: sie lanciert in den blättern die nachricht von der verlobung ihrer tochter S. mit dem ingenieur M. Dieser ist aber schon verheiratet: vor jahren hat er eine quixotische ehe eingegangen, um die ehre eines mädchens zu retten, das die liebste seines verstorbenen freundes gewesen war und ein kind unter dem herzen trug. Die signora M. erscheint endlich in allerletzter minute und bringt die lösung: ihre ehe kann in der Schweiz geschieden werden, und M. wird die S. in Italien glücklich heiraten. Finis fabulae. — Es bleibt mir noch übrig, den interessierten leser auf das nachwort aufmerksam zu machen, das M. Crawford II 249 ff. beifügt: er verwahrt sich dagegen, dass in den figuren sogenannte 'porträts' gesucht werden, er verweist auf George Sand's »Consuelo«, bringt den stoff ergänzende bemerkungen über das "lost water" und klagt zum schlusse über den modernen leser, der gegen die autoren immer den vorwurf des plagiats so rasch bei der hand habe. Zwei punkte lassen mich die wiederholte lektüre dieses romanes nicht bereuen: der autor wirft zum teil scharfe streiflichter auf das moderne italienisch-römische gesellschafts- und volksleben; der baron und die baronesse V., ganz besonders aber der maurer und sein freund, der zimmermann, tragen prägnante, typische züge und zeigen ansätze zur charakteristik; zum andern erscheint mir interessant, dass der amerikanische schriftsteller *extra arenam* die für Italien so wichtige frage der ehescheidung streift, ein bekanntlich aktueller stoff, den italienische novellisten und novellistinnen in letzter zeit gern wählten. Sonst aber wird der roman literarisch bedeutungslos bleiben.

Das buch von Quiller-Couch hat mich am meisten enttäuscht. Die geschichte ist so verworren, ihre einzelnen momente sind absichtlich so umgestellt, dass einem trotz wiederholter lektüre rein sachliche fragen ungelöst bleiben. Und das sachliche

interesse wird nicht grösser dadurch, dass uns der 280 seiten lange text in der ich-form nahe gebracht und das ganze vom kleinen Harry Revel erzählt wird. Dieser arme Harry Revel selbst ist aber ganz unschuldig an den schrecklichen geschichten; er hat beinahe das halbe buch erzählt, bis der eigentliche plot anhebt; der leser wird immer kälter und erbarmungslos nüchtern und mit innerem widerstreben folgt er zuletzt nach Portugal. Der hauptteil des buches spielt — was sich bei Q.-C. von selbst versteht — in Devonshire-Cornwall (Plymouth-Saltash). Zeit ist anfang des vorigen jahrhunderts, für die handlung in Portugal das jahr 1811. Die absicht des schriftstellers mag gewesen sein, ein stück kulturbild damaliger zeit zu entrollen. Ob fabel und figuren so ganz spezifisch kornisches gepräge haben, weiss ich nicht; dass die abenteuergeschichte H. Revel's mit dem verbrecher- und totschlagsroman des sergeanten Letcher und des pfarrers Whitmore in verbindung gebracht und verquickt wird, macht perplex; dass schliesslich diese privatgeschichten in den rahmen einer grossen historischen zeit eingefügt werden und eine unnatürliche staffage bekommen, verleidet uns den romanhaften zwitter vollends. H. Revel ist in einem findelhause aufgezogen worden und hat sich dort die gutherzige, altjüngferliche Miss Plinlimmon zur treuen freundin gemacht. Später wird er lehrling bei einem kaminkehrer. Wie er in seinem 13. lebensjahre an einem Junimorgen 1811 den kamin des Juden Rodriguez fegen soll, findet er den Juden ermordet, und da er gleichzeitig im hause den neffen seiner freundin, den soldaten Plinlimmon, antrifft, nimmt der arme junge, teils aus sorge um seine eigene sicherheit, teils um nicht gegen Pl. aussagen zu müssen, schleunigst reissaus. In der nacht kommt er an der kornischen küste unter schmuggler, ein rattennest von unsaubern patronen. Kurz, der pfarrer, ein hochstapler, war der mörder des Juden gewesen; er ist das werkzeug des erzgauners Letcher (alias Lethbridge, alias Leicester); der Chief of the Justice, gleichfalls einer der besten, lässt sie alle laufen; in Portugal trifft sich alles wieder, selbst der pfarrer ist soldat geworden, und H. Revel ist hornist bei den 52ern; unter der leitung Wellington's grosser sturm auf Ciudad Rodrigo; dort findet der sergeant den deserteur Whitmore und bringt ihn zu einem schrecklichen tod, er selbst aber stirbt durch den dolch eines weibes. Von den mord- und blutgeschichten abgesehen ist die grundstimmung des buches humoristisch. Humorvoll werden uns Miss Pl., der kaminkehrer-

meister und seine frau geschildert. Ganz besonders ist aber auf eine person aufmerksam zu machen, auf Benjamin Jope, der dem flüchtling H. Revel beisteht. Man glaubt, eine der figuren Dickens' sei wieder lebendig geworden. Der interessent vergleiche noch die vorrede des buches. Es steht zu erwarten, dass Q.-C. von den abenteuern H. Revel's in gesellschaft von Mr. Benjamin Jope eine fortsetzung geben wird.

Die bücher von Merriman und Conan Doyle lassen sich von einem gesichtspunkte aus zusammen betrachten: ihr problem ist, fleisch und blut gewinnende, konkrete gestalten typenhafter soldatenfiguren der napoleonischen zeit »in wahrer historischer und militärischer atmosphäre« dichterisch zu kreiren, zu zeichnen und glaubhaft zu machen. Ich für meine person freue mich, sagen zu können, dass ich an diese figuren glaube; gleichviel, ob der eine ein »gemeiner« und im dienst der feldzugsjahre alt und grau geworden; oder der andre ein junger, todesmutiger kavallerieoffizier ist, der von der pike auf gedient hat, als oberst die Husaren de Conflans führt und als befehlsüberbringer kühn durch den dicksten kugelregen reitet, — solche leute werden in den französischen regimentern Napoleons gesteckt haben; leute, in denen noch die titanenhafte kraft keimte, die unter dem schrecken der revolution gezittert hatte, und gleichzeitig leute, die jene militär- und schlachtenmenschen abgaben, denen die armee, der kaiser, das kaiserreich und — die alte mutter daheim in Frankreich ein und alles war. Der verfasser von *Barlasch of the Guard* — Hugh S. Scott — ist ende des vergangenen jahres jung und unerwartet gestorben; unser buch war sein letztes werk. In den *Adventures of Gerard* bringt Conan Doyle eine reihe der vor acht jahren begonnenen erzählungen zum abschluss. 1896 war erschienen: *The Exploits of the Brigadier Gerard;* die dritte erzählung in unserm buche ist dem 1900 veröffentlichten bande *The Green Flag; and other Stories of War and Sport* entnommen. Inhaltsskizzen für unsre bücher zu geben, sei mir erlassen. Merriman's mann ist infanteriesoldat: die gangart des ganzen buches ist langsam, schwer, aber zügig und stetig. C. Doyle's held ist kavallerieoffizier: flink und leicht, und alles springt. M. schaut alles ernst und philosophisch: die tragödie der zeit liegt schwer auf ihm wie die schneemassen Russlands; er macht sich eigene gedanken über die person Napoleons und jene bedeutungsvolle epoche der menschheitsgeschichte, mit animosität reflektiert

er über die Franzosen, beinahe mit scheu und bewunderung spricht er vom Slawen. C. D. schaut mit den schönheitsaugen des malenden künstlers: er holt seine farben aus der reichen memoirenliteratur der grossen zeit, und alles muss farbig, bunt werden, schillern, »atmosphäre« (Preface p. 6) bekommen. M.'s apparat ist schwerfällig: das buch hat eine eigene fabel (art dreiecksgeschichte), Barlasch ist nur stützfigur. C. D. gibt flotte einzelerzählungen in der ich-form. Indem er salutiert und die absätze zusammenklappt, verabschiedet sich der veteran Gerard. Aus dem romanteil der belletristischen beilage einer süddeutschen zeitung ersehe ich, dass Sherlock Holmes von den toten erstanden ist. Vielleicht bringt uns ein neuer Tauchnitzband bald Conan Doyle's acht neueste kriminalnovellen.

Nürnberg, Februar 1904.

Theodor Prosiegel.

SCHULAUSGABEN.

1. Freytag's

Sammlung französischer und englischer schriftsteller.

Leipzig, G. Freytag.

Mary and Millie Bayne, *Somerville Erleigh.* Für den schulgebrauch herausgegeben von Augusta Strecker. 1904. III + 128 ss. Preis geb. M. 1,40. Hierzu ein wörterbuch brosch. 52 ss. Preis M. 0,60.

Bei der herausgabe von *Somerville Erleigh* wurde beabsichtigt, deutschen kindern einen abschnitt aus dem leben englischer kinder zu bringen und sie für ihre kleinen leiden und freuden zu interessieren zu suchen. Somerville ist der fingierte name eines städtchens in Somersetshire, und Erleigh der des von der familie Somerville bewohnten landhauses. Die beiden ältesten knaben besuchen die schule zu Eton, die töchter Thedora und Katharina, gewöhnlich Kitty genannt, werden daheim von einem fräulein Falconer unterrichtet, woran auch Ruth, eine schwester des fräulein Falconer, teilnimmt. Die familie wird verstärkt durch Charlie und Ethel, einen vetter und eine base der kinder, die aus Indien herüberkommen, und dazu kommt schliesslich ein noch nicht ganz vierjähriger knabe, der baby der familie. Die schicksale dieser kinder im familienleben wie beim unterricht, auf ausflügen, in den ferien,

im seebade usw. bieten den stoff der erzählung und schilderung, die genug abwechslung und anregung bietet, um den jugendlichen leser für die einzelnen charaktere zu interessieren. So dürfte das buch zur lektüre in mädchenschulen wohlgeeignet sein, zumal da darin den mädchen die hauptrolle zugewiesen ist. Die anmerkungen sind angemessen behandelt, könnten vielleicht hin und wieder ergänzt werden. Zu s. 6, 33 *Yes, Sir* wird bemerkt: »Dienstboten und untergebene fügen in der anrede an höhergestellte das wort *Sir* [oder dergl.] hinzu.« Das ist insofern richtig, als die höhergestellten es verlangen, es konnte aber noch hinzugefügt werden, dass im Englischen das einfache *yes* und *no* ohne weitern zusatz, und sei es der eines hilfsverbs (yes, I shall, I can u. dergl.) überhaupt nicht beliebt ist, und dass sich manche kreise bestreben, den gleichen sprachgebrauch auch ins Deutsche einzuführen. s. 10, 29/30: *wor-ked* ist unzulässige abbrechung, ebenso s. 11, 15/16: *bet-ween*. S. 12, 18: *with an air of possession*. Dazu fehlt eine anmerkung; das wörterbuch bietet unter *possession* nur die bedeutung »besitz«. Was darunter hier eigentlich verstanden wird, lehrt der zusammenhang, aus dem hervorgeht, dass es die überwindung der *stiffness* bezeichnen soll; also etwa »mit einer gewissen zuversichtlichkeit«. S. 19, 7 ist *good humouredly* in ein wort zu schreiben. S. 19, 20 statt *afteroom* lies *afternoon*. S. 40, 17 statt *comitting* lies *committing* und s. 40, 19 statt *occured* lies *occurred*. Zu s. 48, 15: *suiting the action to the word* konnte bemerkt werden, dass zu der wendung *Shakespeare's Hamlet* III, 2, 19: *suit the action to the word, the word to the action* den anlass gegeben hat; es scheint, als ob sich die englischen schriftsteller jetzt kaum mehr des ursprungs der wendung bewusst sind, so häufig wird sie gebraucht.

Stories for the Schoolroom by various Authors. Für den schulgebrauch herausgegeben von J. Bube. 1904. XV + 175 ss. Preis geb. M. 1,50.

Die einleitung s. V—XV gibt nachrichten über die verschiedenen verfasser der erzählungen, die ursprünglich nicht für den schulgebrauch, sondern von ihrem verfasser dazu bestimmt waren, überhaupt von der jugend gelesen zu werden. Sie können ja auch wohl eine stelle auf der unterstufe in der schule finden, doch erscheinen dafür III. *Mrs Tom Tits "At Home"* und IV. *The Falling Star's Story* minder geeignet, jenes wegen der vielen

schwierigkeiten, die der inhalt gerade der unterstufe bieten würde, dieses wegen des schwermütigen inhalts, der nicht für die jugend passt. S. 97—117 folgen die anmerkungen, s. 118 bezeichnung der aussprache und die abkürzungen für das s. 119—175 folgende wörterverzeichnis. Die anmerkungen lassen manches zu wünschen übrig: es sind vielfach von redewendungen übersetzungen gegeben, deren entstehung dem schüler nicht klar gemacht wird, die vielmehr dazu angetan sind, ihn irrezuleiten, andres ist nur halb richtig oder geradezu unrichtig. Wir führen zum belege einzelnes an. S. 4, 8: »*It may happen to consist* es kann möglicherweise bestehen.« Besser: »es besteht möglicherweise« (etwa, oder dergl.). Warum soll das können zweimal ausgedrückt werden. Überhaupt wäre eine allgemeine bemerkung, dass *to happen* zu den verben gehört, die im Deutschen häufig durch adverbia wiedergegeben werden, mehr am platze gewesen. S. 6, 22: »*Shall* steht statt *will* im adverbialsatze der zeit, wenn das eintreten der handlung als zweifelhaft dargestellt wird«. Im gegenteil setzt *shall* voraus, dass das eintreten der handlung bestimmt erwartet wird. S. 7, 11: »*He keeps this pace up* er läuft so schnell.« Warum nicht, wie man nach den angaben des wörterbuchs unter *keep* und *pace* übersetzen muss: er behält diese gangart bei? Dann war natürlich die bemerkung überflüssig; ihr vorhandensein hat aber zur folge, dass sich der schüler nicht weiter über *keep up* und *pace* unterrichtet. S. 10, 28: »A lone place to be in this time o' night (of the night) das ist eine recht einsame gegend, namentlich am späten abend.« *To be in* ist attribut zu *place*. *This is* des textes war vor *a lone place* noch beizufügen, um dem »das ist« zu entsprechen; »recht« ist ein müssiger zusatz. *To be in* ist nicht attribut, sondern ein infinitiv mit *to*, der einen absichtssatz vertritt: »um sich dort aufzuhalten«. *this time o'night* bei dieser nachtzeit. *o'night* ist nicht gleich *of the night*, weil nicht die bestimmte nacht (oder der abend), in der man gerade ist, gemeint ist, sondern jede nacht, nacht im allgemeinen. Soll »namentlich« vielleicht die übersetzung von *to be in* sein? S. 13, 18: »Die endung *eth* oder *th* usw.«. Es war darüber vor allem zu bemerken, dass die sprache der bibel nur diese endung der *3 sg. pres. ind.* kennt. S. 13, 26: »I will both lay me down. Psalm 4, 9.« Es konnte hier auf den gebrauch des persönlichen fürworts statt des rückbezüglichen der heutigen sprache aufmerksam gemacht werden. S. 15, 5 wird bemerkt, dass nach einem verneinten satze . . . die

konjunktion *but* oder *but that* meist negative bedeutung habe: eine ungenügende erklärung der bedeutung von *but*; es ist von der bedeutung von *but* »ausser« auszugehen. S. 16, 8: »Der mit *should* gebildete (besser: umschriebene) konjunktiv steht häufig nach unpersönlichen verben und redensarten usw.« Die unpersönlichkeit hat damit nichts zu tun.

(Thomas Hughes), *Tom Brown's School Days* by an Old Boy. In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von professor dr. Hans Heim. Mit 13 abbildungen und plänen. Leipzig, 1904. XXIV + 164 ss. Preis geb. M. 1,80. Hierzu ein wörterbuch brosch. 49 ss. Preis M. 0,60.

Verdient vor den früher vorhandenen schulausgaben bestens empfohlen zu werden. Zunächst wegen der textgestaltung, die es ermöglicht, das buch, wenn vielleicht auch nicht in einem halbjahr, so doch in einem jahre (der text zählt 129 ss.) zu bewältigen. Es ist auch zu billigen, dass gerade die sportkapitel besonders gekürzt sind, da es uns in der tat hauptsächlich auf die charakterentwicklung Tom Browns und das englische schulleben im allgemeinen ankommen muss. Sodann sind die zugaben der einleitung I. *Thomas Hughes* (s. VII—X). II. *Rugby*. A. *Doctor Arnold* (s. X—XII.). B. *Rugby School* (s. XII—XIX.) Spiele (s. XIX—XXI). Die schüler (s. XXI—XXII). III. Die sprache des buches (s. XXII—XXIII) mit der kartenskizze von England (s. VIII), dem plan der schulgebäude (s. XIII), *A Football Goal* (s. XX) und plan der umgebung von Rugby (s. XXIV) dankenswert. Auch die sonstigen abbildungen: *Rugby School (from the Close)* dem titelblatt gegenüber, die vier dem texte eingedruckten, nebst den vier in den anmerkungen, erhöhen das interesse. Die anmerkungen endlich, die die notwendigen erläuterungen geben, sind zweckmässig abgefasst. Zu 1, 7 *square-headed* und *snake-necked* hätte vielleicht geradezu bemerkt werden können, dass mit den beiworten überhaupt die eigentümlichkeiten des niedersächsischen volksstammes gekennzeichnet werden sollen. Zu s. 8, 21 *James Crichton* wird bemerkt, dass er in Italien zwischen 1585 und 1591 gestorben sei, während sich bei Muret als todesjahr 1583 angegeben findet. Für *that's a good fellow* s. 46, 16 würde ich die übersetzung: »das ist schön (hübsch, recht) von dir« dem sinne angemessener finden als die gegebene: »du bist auch brav, lieb.« Die deutung von *construe* s. 47, 13: »einen schriftsteller

übersetzen oder erklären« trifft nur halb zu. Auf s. 62 findet sich ein beispiel von dem, was eigentlich darunter verstanden wird: der schüler nennt die worte des schriftstellers, die grammatisch zusammengehören, und übersetzt sie, und so fort; wie Stormonth angibt: *in a dead or foreign language, to arrange words in their natural order and to translate them.*

W. E. H. Lecky, *English Manners and Conditions in the latter Half of the XVIII th Century.* Für den schulgebrauch herausgegeben von oberlehrer dr. Heinrich Hoffmann. Mit 2 karten und 1 abbildung. Preis geb. M. 1,50. 1903. IV + 136 ss.

ist ebenso wie *The American war of Independence* Lecky's *History of England in the Eighteenth Century* entnommen, wo der schriftsteller im 21. kapitel in gewandter und klarer darstellung *the habits, manners, conditions, and opinions of the different classes of the English people* schildert, so, wie sie sich in der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts gestaltet hatten. Wer bisher das 3. kapitel von *Macaulay's History of England: State of England in 1685* gern in der schule gelesen hat, wird auch befriedigung an dem vorliegenden bande finden. Der herausgeber hat in praktischer weise eine einteilung in abschnitte vorgenommen, die unabhängig von einander gelesen werden können. Sie behandeln: 1. *Dress and Manners.* 2. *Popular Amusements.* 3. *The Theatre.* 4. *English Art.* 5. *Popularisation of Knowledge.* 6. *Class Changes.* 7. *Agriculture.* 8. *Manufactures.* 9. *The Penal Code.* 10. *Crime,* die wir hier anführen, um zugleich den inhalt des bändchens anzugeben. Die anmerkungen beschränken sich in zweckmässiger und dankenswerter weise fast ganz auf sachliche erläuterungen.

William Edward Hartpole Lecky, *The American War of Independence.* Für den schulgebrauch herausgegeben von prof. G. Opitz. 1903. XIV + 135 ss. Preis geb. M. 1,60.

Der herausgeber meint, man dürfe »sich wundern, dass bisher den schülern unsrer schulen noch keine gelegenheit geboten war, eine ausführliche darstellung von der entstehung jenes staatswesens zu lesen, dessen machtstellung in der welt im laufe eines einzigen jahrhunderts so achtunggebietend geworden ist, dessen politischer und wirtschaftlicher einfluss sich auf der ganzen erde fühlbar macht, und an dessen begründung und entwicklung die

Deutschen keinen unbedeutenden anteil haben«. Es war ja ein guter gedanke der lehrpläne, die empfehlen, durch das, was im Englischen und Französischen gelesen wird, bekanntschaft mit der geschichte, mit land und leuten des fremden volkes zu vermitteln, und man hat bereitwillig überall diesem gedanken folge gegeben, in so ausgedehnter weise, dass jetzt sogar schon die frage aufgeworfen werden kann und hie und da aufgeworfen worden ist, ob man darin nicht vielleicht etwas zu weit gegangen ist, insofern, als anderes auch wünschenswerte oder notwendige dabei zu kurz kommt. Nun ist es doch wohl ausreichend, wenn man im Englischen die forderung der lehrpläne auf England beschränkt; eine ausdehnung auf Amerika ist um so weniger notwendig, als bei der behandlung der englischen geschichte auch der amerikanische unabhängigkeitskrieg genügend zur sprache kommt. So sind zb. in dem dritten teile des lese- und lehrbuchs der englischen sprache von Lion und Hornemann (Hannover, 1899) 10 seiten dem kriege mit Amerika gewidmet, von denen 9 auf eine rede des ältern Pitt entfallen: dabei kommen natürlich auch die einzelnen ereignisse des kampfes zur besprechung. Hier umfasst aber der text 102 s., für die eine unverhältnismässig lange zeit in anspruch genommen wird. Ausnahmsweise also nur, wenn es ohne beeinträchtigung andrer ziele geschehen kann, möge man das buch zur lektüre wählen, das übrigens die empfehlung des herausgebers wohl verdient: die anmerkungen (s. 103—131), die fast nur sachliche erläuterungen geben, sind angemessen.

Dortmund, Juni 1904. C. Th. Lion.

---

2. Klapperich's

Englische und französische schriftsteller der neueren zeit für schule und haus. Glogau, Carl Flemming, 1901 ff.

16. *Life and Customs in Old England* from the *Sketch Book* of Washington Irving. Für den schulgebrauch bearbeitet von J. Klapperich. 1902. Ausg. A. VII + 88 ss. Preis geb. 1,40 M.

Nach einer kurzen einleitung, die die hauptsächlichsten daten aus Washington Irving's leben bringt, druckt der verfasser neun abschnitte aus Irving's beliebtestem werke *The Sketch Book* (London, John Murray, 1820) ab. Es sind hier diejenigen abschnitte ver-

einigt, welche gesellschaftliches leben, sitten und gebräuche der Engländer behandeln. Die edle sprache, die anmutige frische der humoristisch gefärbten schilderung, vor allem aber der sorgfältige stil, welcher auch in England allgemein als mustergültig anerkannt wird, machen diese skizzen zu einer stets fesselnden und genussreichen lektüre. Der herausgeber hat hier von den 32 skizzen folgende 9 abgedruckt und mit anmerkungen versehen: *The Author*'s *Account of Himself, Rural Life in England, The Country Church, The Widow and her Son, Christmas, The Stage Coach, Christmas Eve, Christmas Day* und *The Christmas Dinner*. Das sind lauter skizzen, die uns echt altenglisches leben, dh. natürlich altenglisches landleben, in packender lebendigkeit schildern. Klapperich hat mit dieser auswahl einen sehr glücklichen griff getan, die jugend wird den gebotenen inhalt mit grossem interesse aufnehmen. Auch die form des ausdrucks, die ich bei der besprechung des IV. bändchens dieser sammlung *(The Coral Island)* als für schüler zu schwierig bezeichnen musste, bietet keine unüberwindlichen schwierigkeiten. Auch hier muss von den schülern, selbst den primanern, fleissig und sorgfältig präpariert werden, wenn sie den text glatt übersetzen wollen, und für den lehrer bleibt ausserdem noch genug zu erklären, um ein volles verständnis des eigenartigen, an alten sitten und gebräuchen so überreichen festtagslebens Alt-Englands zu erzielen. Aber diese Arbeit wird ihnen freude machen, da es strebsamen schülern bald gelingen wird, die schwierigkeiten der sprache zu überwinden und die fesselnde darstellung zu geniessen. Wünschenswert wäre es, wenn der herausgeber der schule auch die übrigen prächtigen skizzen Irving's, die von *Rip van Winkle* und wie sie alle heissen, in einer ähnlichen sorgfältigen ausgabe zugänglich machte. Diese sorgfältige behandlung des textes und der anmerkungen habe ich schon bei der besprechung des IV. bändchens hervorgehoben, hier ist sie mir noch wohltuender aufgefallen. Ich habe den text und die anmerkungen wort für wort mit der originalausgabe des *Sketch Book* und einer zu den besseren gehörenden von Lohmann[1]) verglichen. Das ergebnis dieser vergleichung sowie einige vor-

[1]) *The Sketch Book* of Washington Irving. Für schulen und zum privatunterrichte in der englischen sprache. Mit erläuterungen und einem ausführlichen wörterbuche versehen von J. H. Lohmann. Quedlinburg, druck und verlag von G. Basse; ohne jahr (wohl bald nach dem tode Irving's, 1859, wie aus dem vorwort hervorgeht).

schläge für die einrichtung einer neuen auflage bringe ich hier. Der herausgeber mag diese bemerkungen allein unter dem gesichtspunkt beurteilen, dass sie dem wunsche entspringen, ein höchst brauchbares buch noch vollkommener zu machen.

Weshalb sind die im original stehenden mottos unter den überschriften weggelassen, die doch oft sehr hübsch sind?

Lästig ist das verweisen und das zurückverweisen von einer anmerkung auf die andre, so zb. 25, 14: *wassailings* auf 45, 19: *wassaile bowles* auf 60, 12 ff. — könnte gleich heissen 60, 15: *Wassail Bowl* im text, in den anmerkungen steht hier nichts — und 60, 23: *Wassail Bowl.* Es könnte gleich beim ersten vorkommen der ausdruck ausfuhrlich erklärt werden für alle vorkommenden fälle. Für unzulässig halte ich den hinweis auf andere bändchen derselben sammlung, die doch keiner im rechten augenblick zur hand hat, so s. 12, 34: *on 'Change* (für Exchange), wo auf bd. XVIII *(London Old and New)* verwiesen ist. Aufgefallen ist es mir, dass bei vereinzelten worten die aussprache angegeben ist, ohne dass die gewählten transkriptionen an irgend einer stelle erklärt sind, so 27, 32: *Bucephalus [bjusé'fələs]*, 29, 33: *billet-doux [bijədū']*, 34, 30: *stomacher [stǫ'mətšəɹ]* u. a. Dem lehrer sind diese zeichen der modernen phonetik allerdings geläufig, die anmerkungen sind aber auch für die häusliche vorbereitung der schüler da.

Folgende ungenauigkeiten sind mir aufgefallen:

S. 2 z. 1: *silver;* statt *silver,*.

S. 73 z. 19 v. o. hätte zu King Henry IV, 2. teil, IV 3 auch I 2 hinzugefügt werden können.

S. 73 z. 18 v. u. hätte als beispiel zu *making* = 'which are being made' hinzugefügt werden können: *the bread is baking.*

S. 73 z. 2 v. u. konnte neben dem maskenspiel *Comus* von John Milton auch an Chaucer's *Canterbury Tales* erinnert werden.

S. 74 z. 13 v. u. lies 28, 17 statt 28, —.

ib. z. 8 v. u. lies 29 — statt in einer zeile zu drucken.

S. 75 z. 16 v. o. *square it* = 'stand there', passt mir der ausdruck nicht »*it* ist überflüssig«.

S. 75 z. 17 v. o.: *to get them a heat* ist veraltete ausdrucksweise für *to get themselves into a heat,* um warm zu werden; es wäre vielleicht darauf hinzuweisen, dass hier *a* für *on* steht, wie *to fall asleep* u. a.

S. 75 z. 5 v. u. würde ich wieder der sonstigen gewohnheit des verfassers gemäss schreiben: 6 — *mounting guard,* wache stehend; ähnlich noch s. 79 z. 8 v. u.: 42 —, s. 80 z. 18 v. o. und z. 23 v. o.: 46 —, s. 81 z. 6 v. o.: 36 —, s. 88 z. 8 v. u.: 67 —.

S. 76 z. 2, 3, 4, 5 v. o. lies

33, 14	statt	33, 15
15		16
22		23
23		24.

S. 77 z. 19 v. o.: *bob-apple* 'haschapfel' wäre an unser semmelbeissen zu erinnern.

S. 81 z. 3 v. o. lies 48, 29.

S. 85 z. 16 v. u. lies *to be served is* statt *to be served.*

S. 87 z. 4 v. o. lies 61, 29 statt 61, 28.

Absichtliche änderungen und zum teil verbesserungen andern ausgaben gegenüber sind wohl:

2, 2 und 43, 20: *aerial* st. *aërial;* 7, 7: *characterise* st. *characterize;* 25, 11: *home-bred* st. *homebred;* 34, 24: *postboy* st. *post-boy;* 36, 37: *bob-apple* st. *bob apple;* 37, 22: *hoidens* st. *hoydens;* 39, 3: *mince-pie* st. des ursprünglichen *minced-pie;* 44, 27: *crystallisations* st. *crystallizations;* 59, 13: *under-voice* st. *under voice;* 61, 27: *undertone* st. *under tone.*

In seinen erklärungen von seltenen ausdrücken und worten folgt der herausgeber meist genau denen bei Muret-Sanders, so zb. s. 70 z. 13 v. u.: *tracery;* s. 70 z. 9 v. u.: *stile;* s. 75 z. 11 v. u.: *smoke-jack* (bratenwender, der durch den aufsteigenden rauch gedreht wird); s. 78 z. 22 v. o.: *frumenty* (ein weihnachtsgericht aus enthülstem weizen, milch, rosinen und zucker); s. 88 z. 8 v. o.: *Kendal green* (ein grüner wollstoff aus der stadt Kendal in Westmoreland) u. a. An andern stellen wiederum sind Klapperich's erklärungen umfangreicher und klarer, so zb. s. 76 z. 8 v. u.: *stone-shafted bow-windows, bay-window, oriel-window. Bow-window* (oder *bay-window*) heisst der bei den englischen wohnhäusern so beliebte, eckig oder halbkreisförmig vorspringende erker, welcher bis auf die erde herunterreicht. Befindet sich der erkervorbau nur in einem, und zwar höhern stockwerk, so heisst er *oriel-window.* Sehr dankenswert sind auch die vielen anmerkungen, die alte gebräuche und sitten, politische und gesellschaftliche zustände Alt-Englands, sagen, spiele u. dgl. erläutern, so 7, 21/23: *nobleman, gentry, peasantry* etc.; 9, 19: *hedgerows;* 10, 28: *vicar;* 10, 31: *fox-hunter;* 24, 36: *sherris-sack;* 27, 1: *stage-coach;* 35, 26: *mongrel, puppy, whelp* etc.; 36, 19: *levelling system;* 36, 36 u. 37: *hoodman-blind, shoe the wild mare, hot cockles, bob-apple;* 37, 1: *snap-dragon, Yule-clog;* 39, 27: *Punch and Judy;* 40, 10: *master of the revels (lord of misrule);* 51, 37: *plum-porridge;* 53, 20: *to dine with Duke Humphry;* 54, 34: *Christmas-box;* 55, 2: *sword-*

dance; 59, 18: *sirloin*; 60, 23: *Wassail Bowl* und viele andere. Nicht erklärt ist 36, 37 das alte spiel: *steal the white loaf*.

Doberan i. Me. O. Glöde.

18. *London Old and New*. History — Monuments — Trade — Government. Ausgewählt und mit erläuternden anmerkungen herausg. von prof. dr. J. Klapperich. Mit 11 abbildungen und einem plan von London. 1902. Ausg. A. VIII + 112 ss. Preis geb. M. 1,60.

Enthält 27 abschnitte verschiedener schriftsteller zur geschichte und beschreibung Londons, gut und nützlich zu lesen und zu mündlichen, vielleicht auch zu schriftlichen übungen gut zu verwerten. Das anziehendste stück ist wohl *London under Charles II* von Macaulay; einige sind etwas trocken oder, wie die kapitel über die pest und den brand, für die jugend vielleicht zu ernst, ohne dass man doch, der vollständigkeit wegen, sie wegwünschen möchte. Die abbildungen sind recht deutlich, die ganze ausstattung gut. — Im text fällt mir auf *to keep pace of the disease* s. 19; *Then* (unter Heinrich VIII.) *the bishopric of London was formed* s. 52, während es doch nach s. 58 schon um 610 einen bischof (von London offenbar!) gab; *the western tower of Westminster Abbey* s. 60, 62; es sind doch zwei, und beide (nach Knight, *London* IV 79) von Wren erbaut! Druckfehler *errected* 69; bergische l. bergige 111. — Der erklärung bedürftig scheint mir *flush* 68, *privilege of sanctuary* 59. — Die deutung des namens *Star Chamber* im text s. 54 und in der anmerkung dazu ist zwar die gewöhnlichste, aber von zweifelhafter berechtigung; s. die vermutung des rechtsgelehrten Blackstone, welchem auch Green (Short Hist.) folgt, bei Knight VI 128. — Zu sonstigen anmerkungen: "*Blue-Coat School,* gewöhnlich *Christ's Hospital*" s. 98, eher umgekehrt: *Chr. Hosp.* ist die amtliche, *Bl.-C. Sch.* die populäre benennung. Das kloster der *Black Friars* stand nicht am rechten (s. 99), sondern am linken Themseufer (Knight III 115). — *Fleet Ditch* befand sich nach s. 101 »dort, wo jetzt Fleet Street ist«; genauer: schneidet Fleet Street (jetzt unterirdisch) ungefähr im rechten winkel von norden her (Knight I 227). — Unter *La Hogue* (35, 102) ist nicht die nordwestspitze des Cotentin (kap de la Hague) zu verstehen (so Schlosser, Weber, Brockhaus, auch Ranke und Philippson), sondern die bucht von *La Hougue* an der ostküste der genannten halbinsel. Dort, bei Lisset und Saint Vaast

(Macaulay VII 51, 52 Tauchn.) wurde der rest der französischen flotte vernichtet, und "the battle is called, from the place where it terminated, the battle of La Hogue", Macaulay ib. 53. Auch Pauli spricht nur von den »häfen von Cherbourg und La Hogue«, nicht von einem kap. Bei Meyer, Konv. lex., genaue angaben unter Hougue. Hogue ist offenbar die ältere schreibung (auch bei Voltaire und im Theatrum Europaeum) für das heutige Hougue.

In dem *Livret-Guide* der französischen westbahn *Bains de Mer, Excursions, Normandie* etc. p. 152 findet man abbildungen von Saint-Waast (so!) und La Hougue mit der notiz: Cet endroit est connu par le glorieux combat . . . elle [la flotte française] perdit treize vaisseaux qui furent brûlés dans les rades de La Hougue et de Cherbourg . . . Die insel La Hougue (île de la H.) schützt nach dieser beschreibung die reede von St. Waast im süden; übrigens kommt dort auch die schreibung mit V (St. Vaast) vor.

In Chateaubriand's *Denkwürdigkeiten*, deutsch von Meyer (Leipzig, Costenoble), steht einmal la Hougue, wo aber das kap de la Hague gemeint ist; ob auch im original *(Mémoires d'outre-tombe)*, kann ich nicht feststellen.

Horace Walpole's denkwürdigkeiten beziehen sich nicht auf die zeit »der beiden ersten George« (s. 107), sondern auf die des zweiten und dritten; sie beginnen mit 1751. — St. James's »das älteste residenzschloss . . . in London« (s. 102): doch nur von denjenigen gebäuden, die noch jetzt residenzschlösser sind. Auch der Tower war einst ein solches; und von Whitehall steht auch noch ein teil. — Im übrigen sind die anmerkungen ihrem zweck entsprechend.

Kassel, August 1903. M. Krummacher[1]).

20. *Popular writers of Our Time.* Being Selections from Mark Twain, L. T. Meade, A. Conan Doyle, James Payn, G. W. Steevens. *First Series.* Ausgewählt und erklärt von Prof. Dr. J. Klapperich. Ausgabe A. 1903. VIII + 85 ss. 8°. Preis geb. M. 1,40.

[1]) In derselben sammlung ist ein bändchen *Stories from Waverley* erschienen. Da dasselbe nur auszüge aus *Ivanhoe, Rob Roy* und *Quentin Durward* enthält, so ist der titel ein "*misnomer*". Die abkürzung *Waverley* für *the Waverley Novels* sollte vermieden werden, denn letzterer gesamttitel ist doch nur dadurch entstanden, dass auf den titeln der ersten ausgaben stand: *By the Author of Waverley.* Inneren zusammenhang, wie etwa Freytag's »Ahnen«, haben die W. Novels ja nicht.

Die damit eröffnete sammlung soll mit den hervorragenden schriftstellern unsrer zeit bekannt machen und zugleich über geschichte, land, leute und verhältnisse Englands belehrung gewähren. Die gewählten abschnitte sollen als proben der eigenart und darstellungsweise der verfasser dienen. Diese absichten werden zunächst in der ersten erzählung *The Death Disk* von *Mark Twain* in vorzüglicher weise verwirklicht. Drei obersten im heere Cromwells machen sich eines bruchs der disziplin schuldig und werden vom kriegsgericht zum tode verurteilt, das jedoch bei Cromwell so viel erreicht, dass bloss einer des beispiels halber erschossen werden soll: das los soll darüber entscheiden. Ihr gewissen verbietet den dreien, zu losen, aber Cromwell beharrt bei seiner bestimmung. Die tochter des einen der drei war inzwischen nach dem Tower gegangen, um ihren vater von dort an das krankenbett ihrer mutter zu holen. Sie wird vor Cromwell geführt und ruft ihm durch ihre erscheinung seine verstorbene tochter ins gedächtnis zurück; er gibt ihr schliesslich das wort: *What you command I must obey*. Sie wird dazu bestimmt, die lose in die hände der drei obersten zu legen; das schönste, das todeslos, legt sie in die hand ihres vaters. Er soll nun zum tode abgeführt werden; auch Cromwell weiss nicht, wie er darin eine änderung eintreten lassen kann, bis ihn das mädchen an sein versprechen erinnert, dem er nun gern folgt: er gehorcht ihrem befehl.

Wir haben den inhalt dieser erzählung angegeben, um daran zu zeigen, was man von dem bändchen zu erwarten hat. Die andern geschichten sind nicht minder ansprechend; daher ist das bändchen für schullektüre wohlgeeignet. Die einleitung gibt auf s. V, VI, VII einen kurzen bericht über die verfasser. S. 74 ff. folgen die anmerkungen mit bezugnahme auf seite und zeile: es macht sich auch hier der übelstand geltend, dass man beim lesen des textes nicht weiss, ob man in den anmerkungen eine vielleicht gewünschte belehrung findet. Sie sind im übrigen angemessen und dankenswert. Zu 23, 29 *the compliments of the season* wird bemerkt: »vergnügte feiertage, besonders in der weihnachtszeit gebraucht.« Es wäre besser gewesen, anzugeben, dass *the season* in diesem falle das weihnachtsfest und neujahr bezeichnet; Muret übersetzt: »die zum weihnachtsfeste und neujahr üblichen glückwünsche.« Diese werden in die worte gefasst: *A merry Christmas and a happy New Year!* — 37, 30: "*Mr. Cocksure,* ironisch etwa herr Ganzsicher; *cocksure* eigentlich: so sicher wie der hahn an

der flinte." Ob die erklärung, die in cock den hahn an der flinte vermutet, richtig ist, weiss ich nicht: der hahn bewirkt doch nicht bloss die sicherung, sondern auch das abfeuern. Ist nicht vielmehr in cock die bedeutung: »anführer, leiter, ober-« massgebend? Darüber ist freilich kein zweifel, dass *cocksure* »ganz sicher« bedeutet (vgl. Baumann, Londinismen, unter dem wort).

Dortmund. C. Th. Lion.

22. *Peril and Heroism.* Being Stories told by G. A. Henty, G. Manville Fenn, James Patey, J. Strange Winter, Bret Harte. Ausgewählt und für den schulgebrauch erklärt von prof. dr. J. Klapperich. Ausg. A. 1903. VI + 69 ss. Preis geb. M. 1,40.

Das hübsche bändchen enthält fünf erzählungen äusserst fesselnden inhalts aus dem englischen leben in Indien, Amerika und auf der see. Sie sind in leichtverständlicher, fliessender sprache von beliebten schriftstellern unserer zeit geschrieben. Die hauptpersonen sind charaktere, die in keiner gefahr den mut verlieren und sich gerne aufopfern, wenn es gilt, das leben von angehörigen oder von nebenmenschen zu retten. Sie können der jugend als beispiel vorgehalten werden; ihr edles und selbstloses verhalten wird auf moral und charakter der schüler einen günstigen einfluss ausüben. Doch hätte ich gerne auf die erste erzählung, so fesselnd auch ihr inhalt ist, verzichtet. Obgleich selbst in gebildeten englischen kreisen der glaube an die gabe des hellsehens, an telepathie und spiritismus ziemlich verbreitet ist, so erscheint es mir doch zweifelhaft, ob wir unsere jungen schon mit ähnlichen dingen bekannt machen sollen. Ich verspreche mir nichts gutes davon, und wenn unsere schüler später je einmal in England damit bekannt werden, so sind sie dann reif und aufgeklärt genug, um diesen glauben von sich fernzuhalten.

Die texte sind sorgfältig durchgesehen. Man vermisst jedoch die aussprachebezeichnung selten vorkommender eigennamen. Die erklärungen sind nur sachlicher natur, allein sie sind in äusserst spärlicher weise geboten. Wenn technische ausdrücke im texte vorkommen, so sollten dieselben nicht nur durch ein entsprechendes deutsches wort erklärt werden. Wenn ich zb. einem jungen, der im binnenland aufgewachsen ist, sage, *gunwale* heisse 'dollbord', so weiss er damit gar nichts; man muss ihm doch mitteilen, dass damit der rand des ruderboots zur aufnahme der dollen bezeichnet

wird, und man muss ihm weiter sagen, was dollen sind. Wenn im texte *to bale desperately* gebraucht wird, so müsste in den anmerkungen wenigstens darauf hingewiesen werden, dass dieses *bale* gewöhnlich *bail* geschrieben wird. Ähnliche fälle, wo der herausgeber sich seine aufgabe ziemlich leicht gemacht hat, liessen sich noch in menge anführen. Wenn Klapperich beabsichtigt, zu diesem bändchen ein wörterbuch herauszugeben, so möchten wir ihm raten, es selbst recht sorgfältig auszuarbeiten, damit es sich über das niveau anderer wörterbücher derselben sammlung, zb. das Hasberg'sche, einigermassen erhebt. Die verlagsbuchhandlung, der in beziehung auf druck und äussere ausstattung das grösste lob zu zollen ist, wird gut daran tun, die preise für die einzelnen bändchen so niedrig als möglich zu stellen.

Im übrigen kann das bändchen für die lektüre im zweiten und dritten schuljahr des englischen unterrichts warm empfohlen werden.

Stuttgart. Ph. Wagner.

---

3. Velhagen und Klasing's
Sammlung französischer und englischer schulausgaben. English Authors. Bielefeld und Leipzig.

88 B. R. Farquharson Sharp, *Architects of English Literature.* Auswahl mit anmerkungen (und wörterbuch) zum schulgebrauch herausgeg. von prof. D. O. Hallbauer, Holzminden. 1903. 108 + 48 ss. Preis mit wörterbuch M. 1,40.

R. F. Sharp ist Assistant Librarian am Britischen Museum. Er hat sich auf literarischem gebiet besonders bekannt gemacht durch eine reihe klar und gut geschriebener biographien, die teils als beiträge zum Dictionary of Nat. Biography erschienen, teils in selbständigen sammlungen, wie "Dictionary of English Authors", "Makers of Music" und "Architects of English Literature", veröffentlicht wurden. Aus dem letztgenannten werk bietet uns Hallbauer in guter ausgabe eine durchaus zu lobende auswahl: Shakespeare, Milton, Goldsmith, Scott, Byron, Dickens, die als typen für die entwicklung der englischen literatur aufgestellt werden: Gibt nun der lehrer aus eigenem den »verbindenden text«, der bei allen biographischen darstellungen zur wahrung des zusammenhangs nötig ist, so wird das bändchen vollkommen seinen zweck

erfüllen, den schülern eine allgemeine kenntnis der englischen literatur zu vermitteln.

Die biographien selbst sind fliessend und mit benutzung guter hilfsmittel geschrieben. Im einzelnen liessen sich unbedeutende kleinigkeiten bemängeln. So in der lebensbeschreibung von Ch. Dickens: "His father's troubles thickened when he was transferred to London on a *decreased salary*." Das letztere ist nicht richtig. Wie Robert Laugten, der bekannte biograph von Dickens' kindheit, aus den amtlichen papieren im Somerset House feststellte, wurde Dickens' vater sogar mit einem höheren gehalt nach London versetzt. 90, 3 heisst es von der wichsefabrik, in der der kleine Charles arbeitete: "a factory in Covent Garden". Nun ist es recht schwer festzustellen, wie weit der bezirk Covent Garden reicht; es wäre deshalb besser gewesen, Sharp hätte genauer präzisiert; es liess sich dies im vorliegenden fall tun, wobei zu erwähnen gewesen wäre, dass der damalige Hungerford Market unfern dem nordwestende der Charing Cross Railway Bridge lag, die selbst noch lange Hungerford Bridge hiess. Auch die daten konnten hie und da genauer gegeben werden, ohne mehraufwand von raum; so 102, 32: "Before he started (for Genoa) he had published the first of his Christmas Books, the *Christmas Carol*." Aber zwischen der veröffentlichung des genannten büchleins und des dichters abreise liegt mehr als ein halbes jahr. — 103, 16: "The newspaper was the 'Daily News'. Its life began on 21st January 1846, and Dickens remained editor for exactly a fortnight." Ohne exactly geht das ja sehr gut; aber sobald "exactly" betont wird, muss man sagen, dass es 19 tage waren. — —.

Die anmerkungen Hallbauer's sind gut und gewissenhaft gearbeitet. Hie und da kann man ja verschiedener meinung in einzelheiten sein. So ist wohl heute die etymologie von "Cockney" aus "Cocagne" so ziemlich aufgegeben zugunsten der herkunft aus "cocken" + "eye" = cock's egg, hahnenei (96, 21). — Auf derselben seite (p. 41) ist es in der letzten zeile wohl ein druckfehler, wenn neben dem vater Sam Weller's noch ein humoristischer droschkenkutscher unter den hauptpersonen der Pickwick Papers genannt ist; der alte Weller selbst war ja wohl dieser rosselenker. — Seite 42 ist das sterbejahr Thackeray's durch einen druckfehler um ein jahr zu spät angegeben. —

Das ganze bändchen ist, wie gesagt, gut gearbeitet; solche kleine ausstellungen lassen sich an jeder arbeit machen und setzen

den wert des gebotenen keineswegs herab. Die arbeit ist nur zu empfehlen.

Darmstadt, Juli 1903. H. Heim.

89 B. L. Alcott, *Good Wives.* Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von Anna Brückner. 1903. 143 ss. 8°. Mit anhang und wörterbuch.

90 B. Louisa M. Alcott, *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy.* Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von H. Reinke. 1903. 160 ss. 8°. Mit anhang und wörterbuch.

Die herausgeberinnen haben sich durch die herausgabe der beiden beliebtesten werke von Louisa May Alcott ein entschiedenes verdienst erworben. Die Tauchnitz-ausgabe ist für schulzwecke keineswegs geeignet; sie ist zu umfangreich und bietet keine erklärungen. Anna Brückner hat den *Good Wives* die bei Ward, Lock & Co. erschienene ausgabe zugrundegelegt. Sie hat durch die verkürzung den reiz der erzählung nicht geschwächt. In der einleitung tritt sie dem vorwurf entgegen, dass Louisa Alcott's Englisch nicht förderlich sei. Die zahl der amerikanismen ist allerdings grösser, als die herausgeberin zugeben will; es muss natürlich auf diese hingewiesen werden. Die form *he don't* findet sich heute wohl nicht bloss im volksmunde in den südlichen grafschaften Englands, sondern ist in der umgangssprache allgemein gebräuchlich.

In den *Little Women* schildert die verfasserin auschliesslich selbsterlebtes, und da sie die fähigkeit besitzt, mit scharfem blick und feinem nachempfinden das wesentliche und interessante an andern zu erfassen und geschickt und mit humor darzustellen, so ist sie sicher, lesern verschiedenen alters und verschiedener lebenskreise zu gefallen. Die familie March entspricht in all ihren gliedern der familie der verfasserin. Ihr eigenes bild sehen wir in Jo, dem liebenswürdigen wildfang mit dem ungestümen, warmen herzen. Die englische illustrierte originalausgabe *Little Women and Little Women married* ist in London bei Routledge & Sons erschienen. Den zwecken der schule entsprechend hat auch H. Reinke in ihrer bearbeitung erheblich gekürzt. Doch ist sie stets so verfahren, dass die einheitlichkeit des ganzen nie gefährdet ist, und dass alles wirklich schöne zu seinem rechte kommt. Sie hat überall die englische orthographie eingesetzt, wie *parlour* st. *parlor* ua.

Beide herausgeberinnen bieten in der einleitung eine kurze biographie von Louisa May Alcott. Sie wurde 1832 in Germantown in Pennsylvanien geboren und kam bald nach Boston, der hauptstadt von Massachusetts. Hier wurde die familie Alcott mit dem philosophen und essayisten Ralph Waldo Emerson (1803—1882) befreundet, und für seine kinder schuf Louisa May ihre ersten literarischen erzeugnisse. Sie reiste später in Frankreich, der Schweiz und Deutschland, und darauf begann ihre fruchtbarste schaffenszeit. Neben *Little Men* sind die *Little Women* weitaus das beliebteste buch.

Good Wives ist die fortsetzung von *Little Women.* Anna Brückner wiederholt s. V der einleitung kurz den inhalt des letzteren und gibt eine treffende charakteristik der 4 töchter des Mr. March Meg, Jo, Beth und Amy. Trotzdem die familie in bescheidenen verhältnissen lebt und nur ein kleines haus mit garten besitzt, führt sie ein geselliges leben. Besonders des reichen Mr. Laurence enkelsohn Laurie bringt in das haus der Marches viel fröhlichkeit. Sein hauslehrer Mr. Brooke verlobt sich am ende der erzählung *Little Women* mit Miss Margaret (Meg) March. Die vorbereitungen zur hochzeit sind getroffen, da Mr. Brooke eine bescheidene stellung gefunden hat und seine braut heimführen kann. Hier setzt die erzählung *Good Wives* ein, mit dem ersten kapitel 'The First Wedding'. In 16 kapiteln kapiteln werden uns nun die fernern schicksale der vier schwestern erzählt, von denen drei nacheinander das elternhaus verlassen, um männern zu folgen, denen sie ein glückliches heim bereiten, während die vierte schwester Beth früh stirbt.

Hervorheben will ich die genauigkeit des textes beider ausgaben, sowie die gründlichkeit, mit der die anmerkungen in den beigegebenen anhängen gearbeitet sind. Aufgefallen sind mir die folgenden kleinigkeiten.

1. *Little Women.*

S. 44, 23 und 52, 21 steht im text *blanc-mange,* im lexikon *blanc-manger* (flammeri), die veraltete bei Chaucer vorkommende schreibweise. — S. 102, 14: *I didn't come to chaperone a governess.* Webster im lexikon und die herausgeberin selber im anhang (s. 13 z. 17 v. o.) drucken: *to chaperon* (ohne *e*). — S. 109, 12 l. *be forgotten* st. *he forgotten.* — S. 121, 30 l. *Mrs. March* st. *Mr. March.*

Das beigegebene lexikon ist in jeder beziehung zuverlässig und völlig ausreichend. Versehen irgendwelche art sind mir nicht aufgefallen.

Anhang s. 4 z. 14 v. u. Santa Claus war an den deutschen St. Nicolaus (dê rûge klâs) und den französischen St. Nicole zu erinnern, der auf einem schimmel reitet und den kindern zuckerwerk in die schuhe legt. — S. 5 z. 1 v. o. l. 10) st. 11). — S. 8 z. 4 v. u. l. 27) st. 28). — S. 11 z. 17 v. o. müsste die anmerkung 29) (Sallie) schon unter 12) stehen, wo diese koseform von Sarah zuerst vorkommt. — S. 13 z. 18 v. o. gehört dte anmerkung 94, 1 schon zu 93, 18. — S. 14 z. 2 v. o. l. 10) st. 9). — Ib. z. 6 v. u. l. 2) st. 3). — S. 20 z. 2 v. o. l. 28) st. 30).

Zahlreiche amerikanismen kommen vor und müssen in der schule erwähnt werden, so zb. s. 18, 10: *though they didn't get any of it; any* st. *anything* wird in Amerika sehr häufig substantivisch oder adverbial gebraucht. — S. 22, 18: *You must sit still all you can*, ein in Amerika sehr häufig gebrauchter familiärer ausdruck st. *as still as you can.* — S. 44, 7: *to fly about* (oder *round*) für *to hasten, to be quick, to make haste.* — S. 79, 5: *I admire to do it; to admire* ist bei ungebildeten Amerikanern gebräuchlich in der bedeutung 'für sein leben gern tun, innig wünschen'. — S. 81, 17: *I don't like fuss and feathers,* amerikanismus für 'hohler prunk'. — S. 126, 19 steht *bill* st. *bank-note.* Im Englischen hat *bill* die bedeutung 'rechnung, gesetzesvorlage'.

II. *Good Wives.*

S. 3 z. 22 steht im text *blush roses*, im anhang s. 1 z. 25: *blush-roses* mit einem hyphen. — S. 9 z. 20 steht im text *My lady,* im anhang *Mylady* in einem wort. — S. 31 z. 2/3: *She served him up a pleasant feast without a cooked wife for the first course* genügt doch wohl nicht die gegebene erklärung. — S. 33 z. 18 würde ich lieber *to-day* als *to day* (ohne hyphen) drucken. — S. 52 z. 18 fordert der zusammenhang *Jo said* st. *Amy said.* — S. 60 z. 32 wäre *Ursa Major* als spitzname für den alten Mr. Bhaer zu erklären gewesen, dessen mangelhaftes Englisch im anhang berichtigt wird. — S. 63 z. 6 ist im text *evening* gedruckt, während die anmerkung (s. 11 z. 2 v. u.) *efening* gibt, weil der herr professor kein tönendes *v* sprechen kann. Er sagt auch *gif* in derselben zeile, *haf* (z. 8) usf. — S 68, 13 l. *Mr. Dashwood's* st. *Dashwoods.* — S. 115, 31 l. *play-time* st. *play—time.* — S. 116, 23 l. *left* st. *Ieft.* — S. 126, 21 und s. 127, 25 ist *bootjack* in einem wort gedruckt, während es im Lexikon mit einem hyphen steht: *boot-jack.*

Anhang s. 6 z. 3 v. u. l. 26 st. 25. — S. 7 z. 19 u. 20 v. o. muss die anmerkung »32) Esther, die französische jungfer von Mrs. March« ganz wegfallen, da im text zeile 32 überhaupt fehlt. Die anmerkung gehört zu 41, 32. — S. 8 z. 1 v. o. l. 14) st. 21). — Ib. z. 16 v. o. l. 10) st. 18). — S. 9 z. 2 v. u. ist die anmerkung 29) *in the night-train,* amerikanismus, englisch *by the night-train* überflüssig, da im text (s. 49, 29) *by the night-train* steht, oder der text muss geändert werden. — S. 13 z. 7 v. o. l. 16) st. 18). — Ib. z. 20 v. o. l. 8) st. 9). — S. 14 z. 3 v. o. l. 73, 30 st. 74, 1. — Ib. z. 17 v. u. l. 27) st. 28). — S. 15 z. 11 v. u. l. 30) st. 31). — S. 16 z. 5 v. o. passt der verweis 68, 19 nicht. — S. 16 z. 14 v. o. l. 10) st. 11). — S. 17 z. 11 v. o. l. 4) st. 5). — S. 19 z. 3 v. o. l. 20) st. 21). — S. 20 z. 6 v. o. l. 23) st. 24). — S. 21 z. 1 v. o. l. 4) st. 5). — Ib. z. 8 v. o. l. 16) st. 17). — Ib. z. 14 v. o. l. 23) st. 22). — Ib. z. 17 v. o. l. 10) st. 11).

Amerikanismen kommen in den *Good wives* vielfach vor. 1, 23: *I don't want to look strange or fixed up* (herausgestutzt od. zurechtgemacht). — 8, 3: *to make the grand tour* = *the wedding-tour* od. *wedding-trip*. — 10, 24: *to charter* = *to hire* 'mieten'. — 42, 3: *How are you about languages?* = *How are you in languages?* — Ib. 5: *I'm very stupid about studying* = *I'm very stupid in studying*. — S. 44, 8: *you ain't going* ist nicht bloss amerikanismus für *you are not going*, sondern auch die ausdrucksweise des gewöhnlichen volkes in England. — S. 46, 10: *trip* ist ein amerikanismus für englisch *journey*. *Trip* ist für den Engländer eine vergnügungsreise (zb. *a trip to London*); der Amerikaner aber sagt oft *a trip round the world*; der Engländer sagt hier *a tour round the world*. — S. 58, 27: *I guess*, für englisch: *I dare say* od. *I should think*. — S. 60, 10: *He's most forty* = *He's almost forty*. — S. 64, 20: *They had a gay time* ist wohl kaum als amerikanismus zu betrachten, der ganz ins Englische übergegangen ist, sondern ist gebräuchliches Englisch. — S. 132, 8: *dry-goods*, Amerikanismus für *drapery* (modewaren), der sich auch in England eingebürgert hat.

In dem sorgfältig gearbeiteten wörterbuch vermisse ich einige vokabeln, die angegeben werden mussten, wenn ich nach den im übrigen gebotenen urteilen darf; so fehlen zb. *salver* (s. 6 z. 19), *jangle* (s. 12 z. 11), *bewilderment* (s. 22 z. 10), *fussy* (s. 29 z. 30), *squirmers* (s. 32 z. 30), *crayon* (s. 33 z. 24), *to trail* (s. 35 z. 17), *cuff* (ib. z. 18), *fair* als substantivum (s. 40 z. 25), *trying* in passender bedeutung (s. 41 z. 13), *ahem* (ib. z. 25), *wink* in passender bedeutung (s. 44 z. 5), *repining* als substantivum (ib. z. 12), *truck* (s. 133 z. 7).

Doberan i. M. O. Glöde.

---

4. Sonstige Schulausgaben.

Lives of Eminent Men British and American. Edited with explanatory notes and a vocabulary by Prof. Dr. Heinrich Saure. — *Artists. Inventors. Astronomers. Chemists. Mechanics. Prodigies. Popular Writers. Philanthropists. American Statesmen. English Sailors. A Hero in Africa. Literary Characters.* Leipzig, Dieterich'sche verlagsbuchhandlung (Theodor Weicher), o. j. [1899]. XII + 124 ss. 8°. Preis 1,60 M. Vocabulary 20 Pf.

Anziehend geschriebene biographien sind von jeher eine lieblingslektüre der reiferen jugend gewesen. Diesem umstande verdanken die vorliegenden *Lives of Eminent Men British and American* ihre entstehung. Die getroffene auswahl zeichnet sich durch eine grosse mannigfaltigkeit bezw. eine relative vollständigkeit aus und erstreckt sich in erster linie auf söhne des volkes, auf *self-made Men* aller berufsklassen, und zwar zunächst der angelsächsischen rasse. Diese männer haben sich entweder durch hohe tugenden und charaktereigenschaften ausgezeichnet und sind

durch ihre bestrebungen und errungenschaften zu wohltätern der menschheit geworden, oder sie haben die kunst, die wissenschaft, den handel und die industrie in hervorragender weise gefördert. Ausgeschlossen sind die biographien gekrönter häupter und solcher feldherrn und staatsmänner, die im geschichtsunterricht behandelt werden. Dahin rechnet der verfasser Cromwell, Thomas a Becket, kardinal Wolsey, Sir Thomas More, William Pitt, Earl of Chatham, Marlborough und Wellington. Eine ausnahme macht Saure mit George Washington und admiral Horatio Nelson, die er in nr. 25 und 33 behandelt. Händel und Sir William Herschel, obschon geborne Deutsche, sind aufgenommen, da ihnen England eine zweite heimat geworden ist. George Peabody, dessen andenken in England unvergesslich sein wird, ist als der eigentliche repräsentant der amerikanischen millionäre herangezogen. Von den Vanderbilts und andern geldfürsten ist abgesehen. Von John Wesley und Spurgeon hat der herausgeber leider aus konfessionellen gründen abstand genommen. In bezug auf die vier literarischen biographien, die den schluss bilden, bemerkt Saure, dass er Defoe und Goldsmith als verfasser des *Robinson Crusoe* und *Vicar of Wakefield* aufgenommen hat, weil diese bücher die runde um die welt gemacht haben. Unter diesen umständen durften Dickens und Shakespeare nicht fehlen. Mit wenigen ausnahmen gehören die Eminent Men der zweiten hälfte des 18. und dem 19. jahrhundert an, einige reichen sogar bis auf die gegenwart herab. Innerhalb der reihenfolge sind die biographien in chronologischer folge nach gruppen geordnet. Die namen der verfasser der biographien haben in der englischen und amerikanischen literatur durchweg einen sehr guten klang. Dahin rechnet Saure vor allen dingen den verdienstvollen Samuel Smiles, von dem die biographien von Francis Chantrey, John Flaxman, Josiah Wedgwood, Sir Richard Arkwright, Sir William Herschel, Henry Maudslay, James Nasmyth und Granville Sharp herrühren.

Die sprache ist im allgemeinen einfach, und daher können diese *Lives* in obertertia und untersekunda statarisch und kursorisch gelesen, eventuell auch als privatlektüre verwertet werden. Ich glaube auch, dass man die *Lives of Eminent Men* Seamer's *Shakespeare's Stories* in bezug auf ihren erziehlichen wert und ihre praktische verwendbarkeit unbedingt an die seite stellen kann. Saure hat sich durch die herausgabe dieser höchst interessant geschriebenen biographien ein grosses verdienst um den englischen

unterricht erworben. Das werk sei allen fachgenossen aufs beste empfohlen; der erfolg in der klasse wird seinen pädagogischen wert bald kundtun.

Meine wenigen bemerkungen, die ich hier folgen lasse, sollen nur dazu dienen, durch verbesserung kleiner versehen den text noch korrekter zu machen. Nr. 1 Benjamin West nach Nathaniel Hawthorne (s. 1—3) ist im ersten teil sehr anziehend geschrieben. Die 30 jahre seiner hauptwirksamkeit aber sind doch zu kurz weggekommen, wenn es s. 3 z. 8—13 inkl. einfach heisst: "He came to England, and was employed by George III for nearly thirty years. He was one of the original thirty-six members of the Royal Academy, and succeeded Sir Joshua Reynolds as President, a position he held till his death in 1820, in the 82nd year of his age." — Nr. 2 behandelt Francis Chantrey nach Samuel Smiles (s. 3—5). S. 4 z. 10/11 steht: "He sought employment as an assistant carver, studying painting and modelling in his spare-hours," was ja ganz guten sinn gibt. Hat aber nicht vielleicht die folgende fassung mehr berechtigung: "He sought employment as an assistant carver, studying, painting, and modelling in his spare-hours"? S. 5 z. 7/8: "*But for eight years before*, he had not earned £ 5 by his modelling" hätte wohl eine grammatische anmerkung im Vocabulary verdient, wie zu s. 7 z. 3: "The boy was long before he could walk." — Nr. 3 John Flaxman nach Samuel Smiles (s. 6—11) ist sehr anspornend für die jugend dargestellt. Smiles rückt hier die langsamen, aber stetigen fortschritte eines talentes in das gehörige licht, das nur durch riesenfleiss zur höchsten vollendung kommt. S. 10 z. 29 vermisse ich eine anmerkung zu: "That wedlock is for man's good, rather than his harm."

S. 16 z. 6 ist im Vocabulary das wort *clay* »ton« angegeben. Es kommt schon s. 6 z. 36 vor, wo es nicht erklärt ist. Der text ist ziemlich frei von druckfehlern — 10 hat der verfasser selbst angegeben s. 184 —, im gegensatz zu dem Vocabulary, das von fehlern und ungenauigkeiten strotzt.

Doberan i. Me. O. Glöde.

Shakespeare, *Julius Caesar*, edited for school use by A. H. Tolman, Ph. D., Assistant Professor of English Literature in the University of Chicago. Globe School Book Company, New York and Chicago. crown 8°. [1901.] LXVI u. 158 ss.

Unter einem mehr anspruchsvollen als ansprechenden einbande steckt ein buch, das unter den vielen ähnlichen englischen schulausgaben einen ehrenvollen platz behaupten wird. Der herausgeber ist ein tüchtiger Shakespearekenner und pädagog; und er ist, was in unsern augen ganz besonders zu seinen gunsten spricht, mit der deutschen Shakespeareforschung gründlich vertraut, während die meisten seiner englischen fachgenossen mit fast möchte man sagen geflissentlicher nichtachtung an derselben vorbeigehen.

Das zeigt sich vor allem auf den 66 seiten der einleitung, welche in folgende abteilungen zerfällt: I The Life of Shakespeare. II The Periods in Shakespeare's Career as a Playwright. III The Structure of a Shakespearean Play. IV The Stage of Shakespeare's Day and Some Modern Adaptations. V The Date of the Compositions of Julius Caesar. VI The Style. VII The Duration of the Action. VIII The Source of the Plot. IX The Characters and the Action. X Shakespeare and Democracy. XI The Verse. XII Questions for Study. XIII Books of Reference. Kürzere und längere zitate sind aus ten Brink, Brandl, Gervinus, Freytag gegeben. Die "Books of Reference" enthalten eine passende auswahl der wichtigsten deutschen publikationen. Von den einzelnen abschnitten beruhen III und IV der hauptsache nach auf deutschen arbeiten. Gaedertz' verdienst um die auffindung der skizze des Swan-theaters ist nicht vergessen; Freytag's *Technik des dramas* ist entsprechend verwertet; die neuesten bühnenexperimente in München haben beachtung gefunden. In der frage. wie die charakterzeichnung von Caesar zu beurteilen sei, hätte der herausgeber besser gethan sich Isaac, Bulthaupt und Ransome anzuschliessen, statt Brandes, der sich hierüber mit ebenso viel breite wie oberflächlichkeit und selbstgefälligkeit vernehmen lässt. Unter den Books of Reference, welche sonst eine wohlerwogene auswahl darbieten, vermisse ich, neben den zehn aufgeführten englischen einzelausgaben des stücks, die verdienstvolle ausgabe von Innes (Blackie & Sons, the Warwick Shakespeare) und Al. Schmidt's ausgabe (Weidmann; engl. text, deutsche anm.), deren vorhandensein von niemandem ignoriert werden dürfte, der des verfassers *Sh. Lexicon* kennt und würdigt. Bei dieser gelegenheit muss auch bedauert werden, dass der herausgeber nicht der zählung der Globe-edition folgt, wodurch die vergleichung der versstellen unnötigerweise erschwert wird.

Einen eigentümlichen reiz erhält das buch durch seine national-

amerikanische färbung. So heisst es in dem abschnitt "Shakespeare and Democracy": "Although many ideas coursed through the great mind of Shakespeare, yet so far as his works indicate he seems to have been blind to the significance of the great political movement of his time. He probably never even dreamed that such a government as that of our American republic could exist, much less that it could show a reasonable degree of permanence and stability." Und weiter: "A dramatist has, perhaps, no call to be a prophet. If in Shakespeare's own thinking he caught no glimpse of the coming day of democratic institutions — and this seems probable — then by so much his great mind failed him; so much the less Shakespeare he." — Zugegeben; allein daneben hatte doch der herausgeber die pflicht, seine amerikanischen studenten darauf aufmerksam zu machen, dass die hauptcharakterzüge des römischeu mob, wie sie im J. Caesar geschildert werden: sein wankelmut, seine unwissenheit, seine blöde unterwürfigkeit gegen seine führer usw. — gleichviel ob Shakespeare dabei Plutarch oder seiner eigenen dichterischen phantasie folgt — vollkommen geschichtlich begründet sind; und dass sie den misserfolg der verschwörung und die notwendigkeit der errichtung des kaisertums erklären[1]. Dass die entartung der demokratie notwendigerweise zum Caesarismus führt, dafür gibt die neuere geschichte ja ein grosses beispiel; und aus dem sturz der römischen wie der französischen republik liessen sich betrachtungen herleiten, die für den jungen amerikanischen staatsbürger nicht weniger nützlich sein würden, als der hinweis auf die mangelhafte Divinationsgabe Shakespeare's oder auf die segnungen der heutigen amerikanischen republik.

Sehr sorgfältig sind die "Questions for Study" behandelt. Auch hier kommt gelegentlich die nationale tendenz zum ausdruck, zb.: "Would an American crowd behave like this after being rebuked by a political leader? Would an American political leader treat a crowd thus? Picture the expression upon the face of the Second Commoner throughout this scene. Could Antony succeed time after time with the same audience, as Abraham Lincoln did?"

Was die anmerkungen (s. 87—121) betrifft, so kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die allgemein sprachlichen exkurse einen zu breiten raum einnehmen und besser gesondert hätten

[1]) S. dazu die treffenden bemerkungen von Ransome, *Short Studies of Sh's Plots*. Macmillan, 1898. p. 44—45.

behandelt werden können. Dagegen konnte zur aufhellung schwierigerer wörter und stellen mehr geschehen, besonders da, wo der Sh'sche sprachgebrauch scheinbar mit dem modernen zusammenfällt und daher den anfänger leicht zu schiefen auffassungen verleitet. Anderseits findet sich auch manche feine, auf eigenen beobachtungen beruhende bemerkung eingestreut. Ich beschränke mich auf folgende einzelheiten:

Akt I, sz. 1, 15 flgd. sieht herausg. die reden der tribunen als verse an und numeriert danach die zeilen, druckt aber im text z. 18 als prosa. Steevens' emendation war hier zu berücksichtigen. ib. 19. Versanalyse? ib. 122 *His coward lips did from their colour fly* ist genauer zu analysieren. ib. 129 *temper* desgl. ib. 155 *walks* F, *walls* hsg. Das erstere scheint vorzuziehen. ib. 173 *to repute* Nach der anmerkung müsste man glauben, die anomalie liege in der auslassung von *to* vor *be* statt in der setzung von *to* vor *repute*. ib. 193 (text) *o'nights;* warum nicht *a-nights* (F)? ib. 199 *my name* 'means "myself"'. Die erklärung genügt nicht für den ganzen vers. *liable* = 'compatible, consistent with' (s. Schmidt). Der sinn ist etwa: if 'Caesar' and 'fear' might be named in one breath. ib. 217 *sad* = 'grave, sullen'. ib. 236 *not . . . neither* ist hier nicht bloss die übliche verstärkung der negation. ib. 265 *at a word* ist nicht: 'at *his* word'. ib. 293 der zweck der frage: *Does Brutus . . . be so?* ist nicht recht ersichtlich. ib. 296 *tardy form* = 'appearance of tardiness, indolence', gehört zu den beispielen von 'transferred epithets'. Sz. 3, 35 *from* bedarf hier wie v. 64 einer erklärung. *purpose* = 'sense, meaning'. ib. 63—64 Was der hsg. mit seinen fragen zu diesen beiden versen meint, ist mir unverständlich. ib. 75 *As doth the lion in the Capitol*. Hier scheint hsg. die erklärung von Craik zu adoptieren, behält aber gleichwohl die interpunktion der F bei. ib. 77 *prodigious* = 'portentous'. ib. 84 *sufferance* = 'patience in suffering'.

Akt II, sz. 1, 10 *It must be by his death*. Die anmerkung ist schwerer zu verstehen als der text, den sie erklären will. ib. 11—12 Die von Knight vorgeschlagene interpunktion *him.* und *general — he* verdient m. e. mehr beachtung, als sie hier gefunden hat. ib. 15 *crown him? — that;* — bedarf der erklärung. ib. 44 *exhalations;* hierzu wäre eine etymologische erklärung am orte. ib. 48 (text) ist gedruckt nach F; besser nach Craik. Zu ib. 66 *the genius and the mortal instruments* vgl. Schmidt a. a. o. ib. 77 *faction* = 'party'. ib. 85 *prevention* zu erklären. ib. 107 *growing*

on the south s. Schmidt a. a. o. ib. 114 *if not the face of men* die schwierige stelle verdient beachtung. ib. 158 *shrewd contriver* = ? ib. 190 *no fear in him, fear* = 'cause of fear'. ib. 281 *excepted* = ? ib. 308 *who's that Knocks* zu erklären. Akt II, sz. 2, 6 der pun mit *succeed* nähert sich einem 'Irish bull'. ib. 103 *to your proceeding*, wie zu erklären? 104 *liable* s. I 2, 199. ib. 114 (text) *o'clock*, warum nicht *a-clock?* ib. 116 (text) *o'nights*, warum nicht *a-nights?* ib. 129 *yearns*, besser *earns*, s. Schmidt a. a. o. Sz. 3, 12 *contrive* = ?

Akt III, sz. 1, 20 »Die emendation Theobald's ist unabweislich« (Schmidt). ib. 54 *freedom of repeal* = ? ib. 57 *enfranchisement* heisst hier wie v. 81 nichts anders als freedom Über ib. 67 *apprehensive* und 70 *unshaked of motion* s. Schmidt a. a. o. ib. 101 (text) die rede ist unnötigerweise Cassius (herausg.) statt Casca (F) zugeteilt. ib. 175 *in strength of malice* s. Schmidt. Sz. 2, 36—37 *the question of his death* = 'the statement of reasons for his death' (Craik).

Akt IV, sz. 1, 6 *I damn him* erklärt durch: 'I condemn him'; s. dagegen Schmidt a. a. o. Sz. 2, 23 *horses hot at hand*, s. ebenda. Sz. 3, 2 *noted;* zu dem subst. *note* in ähnlicher bedeutung s. die parallelstellen bei Schmidt. ib. 25 *large honours* = ?

Akt V, sz. 3, 3 *ensign* = 'standard-bearer'. S. darüber Schmidt. Sz. 4, 13 vgl. das bei Schmidt gesagte.

Sonderbar mutet es an, dass im text des originals die englische, im übrigen teil des buches dagegen die amerikanische orthographie (*theatre* — *theater*, *honour* — *honor* u. a.) befolgt wird.

Am schluss des buches sind auszüge aus North's Plutarch nach dem text von Skeat abgedruckt. Die dem buche beigegebenen photographischen illustrationen (die Droeshout-büste von Shakespeare, das Shakespeare-haus, das innere des Swan-theaters nach Gaedertz, Caesar's büste nach der bronzebüste im Berliner museum; ferner: Caesar und sein gefolge nach Max Adamo, Brutus und Portia nach Frank Dicksee, die ermordung Caesar's nach J. L. Gérôme, Mark Anton's leichenrede nach Henry Spiess) sind dankenswert; allein die letzten vier, welche originale verschiedenen stiles und verschiedener proportionen in der unvollkommenen weise nachbilden, die photographien immer anhaftet, können die kunst des illustrators nicht ersetzen und erscheinen nur als ein billiges ersatzmittel.

Hamburg. H. Fernow.

MISCELLEN.

HOLLÄNDISCHE PARALLELEN ZU "LONDINISMEN".

In seiner *Encyklopädie und methodologie der englischen philologie* spricht Gustav Körting sich dahin aus, dass einem germanisten, der sich mit Deutsch oder Englisch philologisch beschäftige, eine selbst nur elementare kenntnis des Dänischen, Schwedischen, Holländischen etc. auch wissenschaftlich zum vorteil gereichen könne. Die analogien in der entwicklung der skandinavischen sprachen und des Holländischen zu derjenigen des Deutschen und des Englischen sind seiner ansicht nach noch bei weitem nicht genug ausgebeutet, und er bedauert es, dass man sich in Deutschland selbst in philologischen kreisen um die skandinavischen sprachen und das Holländische so wenig bekümmere.

Wir können herrn Körting hier nur beipflichten und fügen hinzu, dass die ursache jener vernachlässigung vielleicht bloss in unwissenheit zu suchen ist. Unbekannt macht unbeliebt, wie ein holländisches sprichwort sagt. Es dürfte demnach der mühe wert sein, an dem soeben erschienenen werke *Londinismen* von H. Baumann einmal nachzuweisen, welch eine fundgrube von interessanten beobachtungen das Holländische dem vergleichenden neuphilologen darbietet.

Herr Baumann selbst hat das Holländische ein einziges mal herangezogen behufs etymologischer erläuterung seiner *slang*-wörter, es aber unberücksichtigt gelassen, wo es ihm treffende parallelen zu seinen englischen sprachabnormitäten hätte bieten können. Auch spricht er sich in manchen fällen bestimmt für die ableitung eines wortes aus dem Deutschen aus, wo der Holländer seine eigene sprache gewiss mit ebensoviel recht mitreden lassen möchte, besonders wenn er sich des ausspruchs Skeat's erinnert: "Many

cant words are Dutch."[1]) Jedenfalls wird es oft schwer halten, zu entscheiden, wer hier prioritätsrechte geltendmachen kann. Was freilich das auch in Holland eingebürgerte Judendeutsch betrifft, so können wir selbstverständlich Deutschland den vorrang nicht absprechen. Durch das Judendeutsch haben wir mit dem Englischen *slang*-wörter wie *cokum*, *dolus*, *gonoph*, *kosher*, *mosamotten*, *shabbos*, *smous* etc. gemein, welche bekanntlich auf hebräische quelle zurückzuführen sind.

Selbstverständlich finden sich in verwandten sprachen massenweise wörter vor, deren abnormität bloss in der bildlichen anwendung besteht. Auf diese weise finden wir zb. das niederländische *heet* ganz analog dem engl. *hot* in *a hot wench* und können wir ndl. *smerig* oder vielmehr *een smerige streek* dem engl. *a dirty trick* gleichstellen. Ebenfalls *dat stuk trekt niet* = engl. *the play does not draw*; ndl. *een pakkende geschiedenis* = engl. *a fetching story*; ndl. *vin* in der redeweise *geen vin verroeren* = engl. *fin* in der von Baumann gegegebenen bedeutung 'arm' oder 'hand'; ndl. *uitvisschen* = engl. *to fish out* 'ausfindig machen, ausspionieren'; ndl. *uithangen* = engl. *to hang out* 'wohnen, hausen', zb. *ik weet niet, waar hij uithangt*; ndl. *gat* = engl. *hole*, von einer kleinen stadt gesagt; ndl. *de inwendige mensch* = engl. *the inner man*; ndl. *karwei* = engl. *job* in *it was (such) a job*; ndl. *schop* ('tritt') in *den schop krijgen* = engl. *to get (have) the kick* 'den laufpass bekommen'; ndl. *lik* = engl. *lick*. dh. 'prügel' etc. Weiter decken sich ua. vollkommen *machine* und *machine* ('fahrrad'); *maken* und *make* ('verdienen, machen'); *lid* und *member* ('männliches glied'); *slaapmutsje* und *night-cap* ('schlaftrunk'); *neuswarmer* und *nose-warmer* ('kurze stummelpfeife'); *rijk* und *rich* (in der ironischen bedeutung); *smartengeld* und *smart-money*; *dik* und *thick* (sehr intim); *windzak* und *windbag*.

Als verstärkungswörter verwendet das Holländische zb. *duivelsch* und *machtig*[2]) in gleicher weise wie das Englische, und auch die vergleichungen in beiden sprachen sind reich an parallelen; ich erwähne hier bloss *zoo sterk als een paard* = engl. *as strong as a horse*.

Da die Bibel-übersetzung in allen germanischen ländern nicht nur die quelle der schriftsprache wurde, sondern auch viele jahr-

---

[1]) Skeat, *Etym. Dict.* i. v. *pad*.

[2]) Vgl. dr. C. Stoffel, *Intensives and Down-toners*, p. 126.

hunderte dem volke das buch der bücher, ja, fast seine einzige bibliothek war, wird es uns nicht wundernehmen, wenn wir auch auf biblischem gebiete eine grosse übereinstimmung finden. Baumann's *holy of holies*, *Jezebel* und *Judas* zb. lassen sich mit niederländischen parallelstellen belegen. Bemerkenswert ist in dieser hinsicht der umstand, dass einige wörtlich übereinstimmende biblizismen begrifflich ganz verschieden sind. So bezeichnet das Holländische mit *de dood in den pot* eine fürchterliche langweile, während im Englischen *there is death in the pot* synonym ist mit *there is some hidden danger* und *it is unhealthy there.*

Aber auch ausserhalb der bibelsprache stossen solche »differenzierungen« auf, welche aus lokalen umständen oder aus verschiedenheit in der anschauung zu erklären sind. Hier in Batavia zb. verstehen wir unter *Kanarievogels* oder kanarienvögeln die eingebornen polizisten mit hellgelber ausstaffierung, in den Niederlanden die reitenden artilleristen: in England sind die *canary birds* sträflinge! Der Holländer versteht in seinem slang unter *driedekker* einen »dragoner« (von frauenzimmern gesagt), der Engländer einen dreibändigen roman! Ebenso verschieden sind zb. *hoog-vlieger* und *high-flier; bokkerijder* und *buck-rider; dauwtrapper* und *dew-treader,* etc.

Sehr reich ist das Niederländische an redeweisen und sprichwörtern, welche sich ohne weiteres wörtlich übersetzen lassen. Wo der Engländer sagt *to play first fiddle,* hat der Holländer *de eerste viool spelen* und derartige bildliche ausdrücke zu hunderten, welche man leicht finden kann in dr. F. A. Stoett's *Spreekwoorden, Spreekwijzen, Uitdrukkingen en Gezegden* (Zutphen, W. J. Thieme, 1901)[1]. Merkwürdig ist es und für die vergleichende parömiologie von bedeutung, dass das ältere Niederländisch mehrere dieser redeweisen aufzuweisen hat, welche in der jüngern sprachperiode verschwunden sind, aber ihre parallelen im jetzigen Englisch noch haben. So ist zb. *to turn the house out of windows* (Baumann i. v. *window*) zu vergleichen mit dem ältern niederländischen: *het huys te veynsteren uytwerpen* (van Noten, *Het Nederlandsche Kluchtspel* I, p. 179) und *a hair of the dog that bit you* mit dem veralteten *Wij komen weer om't hair van den eigen hondt* (ibid. II, p. 64).

---

[1]) Vgl. F. P. H. Prick, *Boekbeoordeeling,* "*Taal en Letteren*", 1901, 1902 und 1903.

Umgekehrt findet man im modernsten Niederländisch sprachliche erscheinungen, deren etymologische äquivalente im englischen gebrauch ganz verschwunden sind, wie zb. *wijd en zijd* = ags. *sīde ond wīde* (Cynewulf, *Elene* v. 277) und *wide & side* (Ormulum 10 258).

Das Englische ist bekanntlich reich — wenn dies reichtum genannt werden darf — an allerhand abkürzungen und verstümmelungen der alltagssprache, als wäre wirklich auch im sprechen zeit geld. Auch das Niederländische hat deren ein paar dutzend aufzuweisen und unter diesen auch einige, welche ganz dieselbe veränderung durchgemacht haben wie die korrespondierenden englischen, zb. *but* = engl. *bus* für *omnibus; tram* = engl. *tram* für *tramway; prof* = engl. *prof.* für *professor; photo* = engl. *photo* für *photography; gym* = engl. *gym* für *gymnasium,* wobei zu beachten ist, dass das ndl. *gym* natürlich etwas anderes ist als engl. *gym; Clem* = engl. *Clem* für *Clement(tine); sief* = engl. *siph* für *syphilis* etc.

Mit dem vorstehend angeführten ist der gegenstand noch bei weitem nicht erschöpft, aber auch dies wenige wird vielleicht dazu beitragen, die aufmerksamkeit auf das studium der niederländischen sprache als der schwester des Englischen zu lenken.

Mr. Cornelis (Java), 28. April 1903.

F. P. H. Prick.

SHAKESPEARE, *Richard II.*, V 3, 132—135.

Duchess. O happy vantage of a kneeling knee!
Yet am I sick for fear: speak it again;
Twice saying "pardon" doth not pardon twain,
But makes one pardon strong.

Die herzogin von York, die hier spricht, hat Bolingbroke für ihren hochverräterischen sohn Aumerle kniefällig um gnade angefleht, und er hat ihre bitte gewährt. Sie aber, nicht damit zufrieden, bittet ihn, das wort »gnade« zu ihrer beruhigung zu wiederholen; denn *Twice saying "pardon"*, etc.

Die nächstliegende erklärung für die folgenden worte *doth not pardon twain* ist, *pardon* als infinitiv zu *doth not* gehörig anzunehmen und *twain* (ergänze etwa: "traitors") als objekt dazu. In übereinstimmung damit führt Al. Schmidt *twain* zu der stelle als adjektiv auf. Die herausgeber schweigen über die stelle.

Dagegen ist folgendes zu bemerken: Die herzogin will, wie es scheint, einen etwaigen einwand beseitigen, den Bolingbroke gegen das *Twice saying "pardon"* erheben könnte. Er könnte nämlich einwenden: 1) dass er durch die wiederholung des wortes einen zweiten mitverschworenen Aumerle's in den pardon einschliessen würde, oder 2) dass er dadurch Aumerle zweimal begnadigen würde, einmal für das bekanntgewordene vergehen, das andere mal für ein noch unbekanntes. Drittens aber könnte die herzogin auch einen einwand beseitigen wollen, der sich in ihrer eigenen seele regt: die wiederholung des pardons kann seine wirkung abschwächen.

An die erste dieser psychologischen möglichkeiten ist nicht zu denken. Von den mitverschworenen Aumerle's ist bisher zwischen Bolingbroke und der herzogin nicht die rede gewesen. Sie hat nur für ihren sohn um gnade gebeten, Bolingbroke hat nur ihm die gnade gewährt. An den andern nimmt sie kein interesse. So töricht kann sie nicht sein, zu glauben, dass die worte Bolingbroke's: *I pardon him* durch die wiederholung die wirkung erlangen könnten, nun noch einen zweiten verschwornen mitzubegnadigen. Auch sprachlich schliesst sich z. 135 nicht gut an die vorhergehende an. Man würde eine fortsetzung mit demselben verb *(pardon)* und dem objekt *one* ("traitor") erwarten müssen. Die zweite möglichkeit liesse sich eher annehmen. Allein, ihr widerstreitet der sprachliche ausdruck: zu *twain* lässt sich doch nicht ohne grossen zwang "crimes" hinzuergänzen. Und ausserdem: auf ein anderes vergehen als das vorliegende anzuspielen, kann der herzogin, wenn sie klug ist, nicht wohl in den sinn kommen.

Es bleibt also nur die dritte möglichkeit übrig. Sie spricht den einwand aus, um ihn in demselben atem durch die negation *not* aufzuheben.

Es handelt sich nun um die sprachliche erklärung von *pardon* und *twain*. *Twain* ist hier nicht adjektiv, sondern *verbum* und *pardon* das substantivische objekt dazu. Zwar ist *twain* als verbum bei Shakespeare nicht belegt, aber bei der grossen freiheit, mit der er adjektiva in verbaler funktion verwendet, ist ein besonderer beleg unnötig.

Z. 134—135 bedeutet also: Zweimal pardon sagen »zweit« oder »halbiert« nicht den pardon (= schwächt ihn nicht ab), sondern (im gegenteil) macht den einen pardon doppelt stark:

»Gnad'« zweimal sagen, bricht gnade nicht entzwei,
Macht eine gnad' nur stark.

Man beachte auch, wie hiermit dieselbe chiastische wortstellung hervorspringt wie in z. 120: *Dost thou teach pardon pardon to destroy?*

Hamburg. H. Fernow.

ZU MARSTON'S *PYGMALION*

In bd. 33 dieser zeitschrift (1903) s. 216 behandelt Carl Winckler Marston's literarische beziehungen zu Shakespeare und bemerkt s. 217: »In den späteren dramen Shakespeare's dürften sich kaum beziehungen zum *Pygmalion* nachweisen lassen. Immerhin mag auf eine spur hingewiesen werden, in der befremdlicherweise die einwirkung des Pygmalionmotivs noch nicht ausdrücklich hervorgehoben worden ist. Es ist die durch ihre hohe poetische schönheit berühmte schlussszene des *Wintermärchens*.« W. beschreibt dann den inhalt dieser szene. Dazu erlaube ich mir die bemerkung, dass bereits im jahre 1900 die einwirkung des Pygmalionmotivs auf jene szene des *Wintermärchens* mit ausdrücklichem hinweis auf Marston hervorgehoben worden ist in meinem aufsatz *Quellenstudien zu Shakespeare's Wintermärchen*, in: Neue jahrbücher für das klass. altertum, geschichte und deutsche literatur und für pädagogik, 1900, II. abteilung, VI. band, s. 557 ff. Da heisst es (s. 562): »Übrigens lässt sich für die letzte szene auch auf Ovid's Pygmalion hinweisen. Den Pygmalion erwähnt Shakespeare in *Mass für mass*, wo er aber nicht auf Ovid anspielt, sondern auf John Marston's gedicht *The Metamorphosis of Pigmalions Image*. Marston war ein junges talent, das sich besonders an Shakespeare anlehnte . . . Es wird darin (in Marston's *Pigmalion*) in breiter ausmalung dargestellt, wie der griechische bildhauer in heisser liebe zu seinem werk entbrennt. Er staunt über die lebendigkeit seiner marmornen Galathea etc. Liest man diese schilderungen und vergleicht man damit die letzte szene des *Wintermärchens*, so glaubt man viele einzelne züge bei Shakespeare deutlich wiederzuerkennen, und in der tat lässt sich die möglichkeit nicht abweisen, dass der reifere dichter, von anderen vorbildern abgesehen, auch dem interessanten werk des jüngeren zeitgenossen einige anregungen zur durchführung seiner

herrlichen szene entnommen hat.« (Vgl. über die arbeit Dibelius im Shakespeare-jahrbuch 1901, s. 284 f.)

Berlin. Carl Fries.

MILTON'S SONETT AUF SEINE BLINDHEIT AN SEINEN FREUND CYRIACK SKINNER. (1655.)

Cyriack,
Drei jahr' sind's her, dass diesen augen beiden,
Die scheinbar ungetrübt doch sind und klar,
Die sehkraft ist erloschen; unsichtbar
Sind mann und weib mir worden; nicht mehr scheiden
Sich nacht und tag; an mond und sonne weiden
Sich nicht die blöden blicke; doch fürwahr!
Ich hadre nicht mit gott; und mutig fahr'
Ich fort zu steuern durch der blindheit leiden.
Erfüllt mich doch ein trostgedanke ganz:
Dass ich die augen opferte der pflicht
Des heil'gen kampfes für der freiheit glanz,
Von dem bewundernd ganz Europa spricht.
Sanft führte durch des lebens mummenschanz
Der trost mich, hätt' ich bessern führer nicht.

Hamburg. H. Fernow.

NACHTRÄGE ZU MEINER AUSGABE VON LORD BYRON'S WERKEN. BAND I. II[1]).

1. Zu band I.

Erst in neuester zeit bin ich auf eine interessante französische dramatisierung der *Siege of Corinth* gestossen, enthalten in der schrift: *Poésies diverses, suivies d'épîtres et de discours en vers, par Fréd. de Reiffenberg.* Tome premier. Paris, Drudey-Dupré Père & Fils. 1825, p. 59—101. Sie führt den titel: *Le siège de Corinthe, scènes lyriques.* Es ist zweifellos, dass dies kleine stück auf Byron's epopöe beruht, wenngleich in der handlung sich verschiedene kleinere und grössere differenzen finden. Zum

[1]) Aus dem nachlass des verstorbenen herausgebers dieser zeitschrift. Vgl. Engl. Stud. 30, 204. — Die Byron-ausgabe ist bei Emil Felber, Berlin und Weimar, 1893 u. 1896, erschienen. Die red.

überfluss verweist der verfasser selbst im Avant-propos direkt auf die englische dichtung. Der inhalt dieses singspiels ist folgender:

Der prolog bietet ein zwiegespräch zwischen "La Liberté" und "Le Génie de la Grèce". La Liberté tröstet Le Génie über die traurige lage Griechenlands und verweist ihn auf eine bessere zukunft.

Akt I· Osman, "chrétien apostat, chef de l'armée musulmane", erscheint mit seinem vertrauten Conrad, von den hochrufen der soldaten empfangen. Osman erzählt seinem vertrauten, wie er, ein bürger von Venedig, schon von jngend auf die grossen gehasst habe, welche das feige volk tyrannisierten. Doch aber habe er dem staate gedient und als soldat sich lorbeeren errungen. Minotti habe ihm die hand seiner tochter Francesca verweigert, sei gegen ihrer beider bitten taub geblieben und habe seine verbannung durch einen richterspruch veranlasst; so sei er dazu gekommen, den feinden seiner vaterstadt seine dienste anzubieten. Von Conrad darauf hingewiesen, dass Minotti und Francesca sich innerhalb Corinths mauern befänden, stimmt Osman eine sehr zuversichtlich gehaltene jubelhymne über die bevorstehende eroberung der stadt an. In der folgenden szene weigert sich Osman zunächst, gesandte aus der stadt zu empfangen, lässt sich aber doch von Conrad dazu bereden, besonders in der hoffnung, hier genaueres über Francesca und ihre stellung zu ihm zu vernehmen. Minotti, der führer der gesandtschaft, schlägt friedensschluss vor unter gegenseitiger auslieferung der verräter, vor allem des Pézare (der frühere name Osman's). Osman, von jenem nicht erkannt, spricht für den schuldigen, wird aber schroff abgewiesen und gibt sich nun zu erkennen. Die folge ist der abbruch der verhandlungen.

Akt II. Minotti ist, obwohl gesandter, als gefangener im türkischen lager zurückbehalten worden. Plötzlich erscheint Francesca, um das schicksal ihres vaters besorgt, begleitet von einem greise, der ihr als führer gedient hat. Als sie vernommen, wer der anführer der feinde ist, fällt sie in ohnmacht und wird weggebracht. Minotti wird auf Osman's befehl hin freigelassen. Aus einem selbstgespräch des letztern ersehen wir, dass er von gewissensbissen wegen seines abfalls vom christengotte gequält wird. Francesca erscheint in der folgenden mondhellen nacht vor ihrem liebhaber und ermahnt ihn, sich des turbans zu entäussern und nach Corinth zurückzukehren; nichts werde sie dann von ihm trennen können. Osman weigert sich; sie stellt ihm ein strenges urteil in aussicht und verschwindet. Umsonst ruft jener sie zurück. Zu spät versucht er jetzt, seinen befehl, betreffend die freilassung der christlichen gesandten, rückgängig zu machen.

Akt III. Corinth ist von den Türken eingenommen; die einzige zuflucht der christen ist noch die kirche. Plötzlich erscheint Francesca. Sie bittet Osman, die heiligkeit der kirche zu respektieren und die wenigen mit dem leben davongekommenen christen zu schonen. Trotz des widerspruchs der Türken bewilligt dieser die bitte. Im selben augenblick aber hat Minotti die kirche in die luft gesprengt und sich und die seinigen unter den trümmern begraben, wie ein janitschar meldet. Francesca hat vorher schon gift genommen, um, wie sie sagt, sich vor weitern freveln Osman's zu schützen. Sie stirbt vor seinen augen. Er tötet sich, nachdem er befohlen, die gefangenen christen freizulassen, und gott um verzeihung angefleht hat.

Wörtliche anlehnung des französischen stückes an die dichtung Byron's findet sich nur ganz vereinzelt. Francesca sagt akt II, sz. 2 (p. 83):

De Corinthe aussitôt j'ai déserté les tours.
On dit que la vierge innocente
Et que protège sa pudeur,
Vit souvent des forêts le fier dominateur
Devant elle abaisser sa tête menaçante;
Celui de qui la main puissante
Du lion contient la fureur,
A conduit dans ces lieux d'horreur
Une vierge faible et tremblante, —

eine teils genauere, teilt freiere wiedergabe von *Siege of Corinth* vv. 520—527, nur dass diese worte bei Byron an Lanciotto Alp, hier bei einer ganz andern, frühern gelegenheit an Minotti gerichtet sind.

Hierher gehören ferner noch Francesca's an Osman gerichtete worte, akt II, sz. 5 (p. 89):

Foule aux pieds, à l'instant, ce turban sacrilège . . .
Et rien à toi ne pourra m'enlever, —

welche sich stellen zu *Siege of Corinth* vv. 532—535.

Im übrigen hat der dramatiker natürlich dem bedürfnis nach mehr handlung rechnung tragen müssen. Neu ist die persönlichkeit von Osman's vertrauten, Conrad, der seine rachegefühle gegen die christen immer neu aufstachelt. Neu ist die von Minotti angeführte gesandtschaft an Osman, Minotti's unrechtmässige gefangennahme, das erscheinen Francesca's im türkischen lager, die befreiung des erstern auf Osman's befehl, Francesca's gespräch mit Osman bei den trümmern der eroberten stadt und ihr tod unter den oben erwähnten umständen.

Wesentlich abgeändert erscheint der charakter des Osman = Pézare = Lanciotto-Alp. Er annulliert die widerrechtliche gefangennahme der gesandten, er gewährt Francesca's bitte, die reste des christlichen heeres zu schonen, und wendet sich im augenblicke seines todes an die göttliche gnade, im gegensatz zu dem Byron'schen helden, welcher bleibt "To the last a renegade".

Francesca's gestalt wird uns im drama menschlich nähergebracht als in der epopöe. Die sorge um ihren vater treibt sie zuerst in das feindliche lager, und ausser ihrem erscheinen vor Osman zur nachtzeit, das in beiden texten einen negativen erfolg hat, appelliert sie am entscheidungstage noch einmal an seine

menschlichkeit und diesmal mit erfolg. Indessen ist ihr nächtliches auftreten und plötzliches verschwinden doch recht ungenügend motiviert, wo es sich nicht, wie bei Byron, um einen abgeschiedenen, mit den formen des körpers umkleideten geist, sondern um ein weibliches wesen von fleisch und blut handelt, und die schroffe art, wie sie ihrem frühern liebhaber ihren bevorstehenden tod verkündet, nachdem dieser ihr eben erst ihre dringende bitte erfüllt hat, macht einen verletzenden eindruck.

Jedenfalls aber verdient diese bisher wohl gänzlich verschollene dramatisierung der *Siege of Corinth* unser interesse einmal als beweis für die lebens- und weiterbildungsfähigkeit des stoffes und dann als zeugnis für die beachtung, welche Byron's epopöen offenbar auch in Frankreich gefunden haben.

2. Zu band II.

1.

Zu p. 228 ff. In Shoberl's *Forget me not* von 1830 p. 38 f. findet sich ein gedicht unter dem titel: *To my dear Mary Anne. By Lord Byron*, mit der vorbemerkung: "The lines addressed 'To my dear Mary Anne' were written about a year or less before my marriage, and when Lord Byron left Annesley. — Mary Anne Musters." Hieran schliesst sich eine längere note in klammern, von der ich hier nur den anfang mitteilen will: "The following schoolboy rhymes are not inserted as an example for youthful imitation, but as a literary curiosity. Innumerable specimens of Byron's transcendent and original powers are already before the public, but the dawning impulses of superior minds have been rarely disclosed: consequently they possess a novel interest, as well as afford a clue to the dominant feelings which have ruled their destinies."

Es handelt sich um 6 vierzeilige strophen, in welchen der dichter erklärt, er erstrebe nicht Mary's liebe, sondern nur ihre freundschaft. Strophe 1 lautet:

Adieu to sweet Mary for ever!
From her I must quickly depart.
Though the fates us from each other sever,
Still her image will dwell in my heart.

Strophe 6:

Once more, my sweet Mary, adieu!
Farewell! I with anguish repeat —

For ever I'll think upon you,
While this heart in my bosom shall beat.

Es handelt sich hier jedenfalls um eine fälschung inferiorsten wertes.

Von gleichfalls sehr untergeordneten werte ist ein 47 verse langes französisches gedicht von J. Canonge, *Poèmes*, 1847, pp. 263—265: *Byron à Marie*, in welchen der dichter dem mädchen versichert, dass niemals ein andres bild das ihrige auf die länge aus seinem herzen verdrängen werde. Der anfang lautet:

A celle qu'il aima de son premier amour,
Byron disait un jour:
"N'as tu pas pour nourrir une constante flamme,
Et la beauté du corps et la beauté de l'âme?
L'une meurt, mais le ciel à l'autre sut donner
Un charme que le temps ne pourra profaner.
De quelles lèvres plus vermeilles
Entendrai-je sortir d'aussi douces merveilles [?]?
Sur quel plus noble front, dans l'éclat de quels yeux
Plus brillante candeur s'épanouira mieux?"

Schluss:

Tandis que son amour s'exhalait en ces mots,
Le vent qui se jouait à travers les ramaux
Des trembles et des saules,
Semblait rire en fuyant de ses vaines paroles.
Du zéphire inconstant ce murmure moqueur
Ne fut point pour leur flamme un présage trompeur;
Par sa fougue emporté sur tous les points du monde,
Byron y prodigua son ardeur vagabonde;
Et celle qui sourit à ses premiers sermens
Ouvrit bientôt son âme à d'autres sentimens.
Ainsi notre plus belle extase
N'est que l'ivresse d'un instant,
Et fuit comme fuit l'eau du vase
Que brise un caprice d'enfant:
L'homme à tous les désirs en proie
A bientôt oublié la voie,
Où du bien il goûta la joie,
Et, dans son délire fatal,
Il n'est constant que pour le mal!

2.

Zu p. 263. Nach nr. 3 der französischen übersetzungen des Prisoner of Chillon ist einzufügen eine verhältnismässig freie übertragung von vv. 1—294 in: *Souvenirs poétiques, par Ch. Durand.* Rotterdam 1833, pp. 87—107. Dasselbe bändchen

enthält auch: *Le lac de Genève* p. 87 ff., *Au lac de Genève,* beide mit der bemerkung: Imitation de Lord Byron. *Fragments du Corsaire* (par Lord Byron) pp. 108—122; endlich *La mort du Tasse* p. 55 ff. und *Le triomphe du Tasse* p. 61 ff. Der autor, ein offenbar vielgereister mann, bemerkt selbst über seine dichtungen u. a.: "C'est qu'il est impossible de fréquenter comme je l'ai fait toute ma vie des poètes, sans qu'il nous arrive de le devenir peu. Mon intelligence dans chacun des pays que j'ai parcourus s'est laissé tout doucement influencer comme l'ont voulu les choses et les hommes. En Suisse, on ne parlait que des poètes de l'Angleterre; je me suis mis à traduire lord Byron. A Rome, on me montrait le tombeau du Tasse; il fallait bien parler d'amour, d'infortune, de poésie . . . Oui, j'ai été poète, mais comme un miroir est un tableau, quand il réfléchit un riant paysage, car je n'ai fait de la poésie que lorsqu'elle s'offrait tout faite devant moi. Je me trouverais demain au lac de Gènève, que je relirais au château de Chillon le poème qu'il inspirait à Byron, et je m'attendrirais avec lui." Man sieht, wie lebhaft in den 30er jahren in der Schweiz das interesse an Byron's dichtungen noch rege gewesen ist, und wie nicht nur Engländer, sondern auch Franzosen hier seinen spuren nachgingen.

3.

Zu p. 271. Eine weitere französische übersetzung von Prometheus findet sich in dem buche von H. F. Amiel, *Les Etrangères,* s. a. pp. 11—14.

Breslau, Juni 1899. E. Kölbing.

THE LIVERPOOL UNIVERSITY.

In number 33, 2 of this journal the constitution of the new University was referred to: and now some account of the re-modelled programme of studies in the Faculty of Arts, and especially in the Departments of English Language and English Literature, may be acceptable. The general aim is to secure three years of continuous study under direction, and to leave the candidate for a degree very free in his choice of subjects. Of old, in the Victoria University, or federal system, many students, owing to an arrangement now happily to end after next session, were able to offer only two years study after matriculation, and

there was little security that they would study the same subjects continuously from year to year. Now that is changed, and the ordinary or "pass" student, who merely seeks a degree, and does not specialise on any one topic like the "honours" student, is at once to be freer in his choice of studies and to be compelled to pursue his choice, once made, more steadily. This "pass" course fits him with the usual equipment for secondary teaching, or educates without any professional purpose in view, while the "honours" course is nearer akin to that for the doctorate in foreign universities. The ordinary course may be considered first, neglecting refinements. During the first year instruction is taken in five subjects, and the result is tested at the end of the year by an "intermediate" examination, which decides who are fit to pass on for further study. These subjects are partially prescribed; for one must be an ancient language, one a modern language, one history or English literature, one education or philosophy or economics or mathematics, and the fifth is a subject not already chosen. After passing this "intermediate" test the student must choose two of the subjects already taken and go on with them for two years more: he must also choose a third subject, which must be studied for two years: while a fourth, or "additional" subject, must be read for a year at least. There is a fixed minimum of lecture-attendance throughout. Then he is examined in all the subjects at once (or at least in the first three) and if he passes is ready to take his Bachelor of Arts degree. Within these limitations his choice of studies is quite free; they may be drawn from any that the Faculty now teaches, namely Greek, Latin, French, German, Italian, History (of various kinds), Philosophy (also various), English Philology, English Literature, Economics, Education, and some others which are accessory. This freedom of choice will provoke more comment in England, where we like to tie up our pupils, than abroad. The more popular options, in view of the usual career of the students, are likely to be Latin, French, History, and Literature; but their choice will turn on many elements not yet easy to divine. At any rate they must know two or three things with a thoroughness that our English educators have seldom felt any hope of insisting on.

The honours programme is a mixture of the written examination and the dissertation systems. Most of the subjects

above named can be taken as a "hauptfach" for honours, and will imply work at a number of adjoining studies, some of which will be examined on and others not. In most cases the mass of the "paper-work", or answers written in examination, will be got over by the end ef the second year. In the third year there will be time to labour at a dissertation, which is presented, together with a few other written examination papers, at the close of the year; when there is also to be an oral test, of the stiffer foreign rather than of the more perfunctory native sort. One peculiarity is that the final award, for the degree (B. A.), of the class (first or second), will be founded on the *joint* result of the two examinations, which will have been taken at a year's interval; this certainly makes for fairness and does not stake a student's class on his or her physical condition during one particular week. (Women, by the way, have the same access as men to all courses, prizes, and positions, in the University, and no other practice would conform with elementary justice.) This whole arrangement is not merely a mechanical compromise between the English-bred and the foreign-bred professors among us, but is regarded as a real attempt to harmonise both systems and get the characteristic good from each; — to ensure range, and a fair test of range, by means of the written answers (and the oral), as well as leisured work and a training in method and special knowledge by means of the dissertation. The higher degree of M. A. (Master of Arts) is granted to honours students without further test a year after graduation, while the ordinary graduate or "passman" must undergo a further trial, which is usually the latter part of an honours examination.

Readers of this journal may ask what are the special arrangements for English studies. For English literature there is a separate honours school; there is an endowed professor. In this school no knowledge of the older language, and no English philology, is necessarily demanded, though full opportunity is given, for those whose bent lies that way, to unite it with the study of literature. But any other subject of the Faculty that works in well with literature may be, and one such subject must be, studied concurrently with literature. Among such subjects are history, English philosophy, and modern languages. In any case some knowledge of the latter, and power to use and power to read them, as well as Latin, for the scientific study of

literature, is required. The connexion of these studies with English literature is just as real as that of the older forms of our speech: and we hold that the conventional yoking of English language and English literature together in academic courses and tests is often a superstition, the result of which is that the inquiry into the philosophic and comparative sides of modern letters is often ruled out during pupilage altogether, owing to the burden of philology, which is imposed with Procrustean strictness upon all literary students. On the other hand, the School of English Language for which there is an independent but not yet an endowed teacher doing a professor's work, is set free in a similar way, and a fuller account of it is due here. The whole system we have sketched is in a sense an untried experiment, but has been framed by persons with a varied experience of other systems, and is regarded here not as a mechanical compromise between various traditions, but a real effort to choose the rational element in each.

Since English language may be offered by itself, and is not necessarily associated with the historical and critical study of English literature, the course of studies which lead up to the Examinations is specialised to an extent which probably exceeds that which is at present possible in most, if not all other English Universities.

The characteristic features of the course are the following: (1) A good knowledge of Modern German, for purposes of study, is assumed in all those who embark upon the course. (2) The lectures are supplemented by instruction in critical philological method in the '*Class Library*' or '*Seminar*'. (3) There will be from 2 to 4 examination papers set at the end of the second year, but, thereafter, no written examination; the usual English system giving place to one which approximates to that prevailing on the Continent; that is, a dissertation must be presented at the end of the third or fourth year of study, and if this is accepted the candidate will undergo a long and through oral Examination in the subjects which he offers. (4) The prevailing English system of '*Set Books*' for translation &c., in O. and ME. is abandoned, but the candidate will be allowed to offer special books at the first examination. The books thus chosen by the candidate must be approved by the Faculty.

As regards the subjects of study, these include (1) English in all stages of its history, Old and Middle English Dialects being

studied with special minuteness, and great importance being attacted to the modern developments of the language. This constitudes the 'hauptfach'. (2) Gothic, and at least one other West Germanic language, OHG. or OS., and in most cases students will be encouraged to acquire at least some knowledge of ONorse. The study of these Gmc. tongues forms the basis for the study of the main features of Primitive Gmc. Grammar. (3) Some knowledge of the Phonology and Morphology of some Idg. language outside the Gmc. group, by preference Greek; the most important features of Idg. Grammar.

Practical Phonetics will be insisted upon from the begining, as a necessary part of philological (sprachwissenschaftliche) discipline; and throughout the whole course the importance of a knowledge of General Principles of the development of language (prinzipienlehre) will be strongly emphasised.

From the first, special points and problems connected with the History of the English Language will be investigated and discussed in the Seminar, and the instruction given during the last year of study, when the candidate is preparing his dissertation, will largely take this form. It will be seen from the above outline statement, that English is viewed as a branch of Gmc. Philology, and that the prescribed course does not insist upon the necessary study of the French element, and of Romance Philology. This may be adversely criticised by some of our colleagues in other Universities, but it was felt by those who framed the course, that considering the fact that the most important problems of primitive English belong to Germanic Grammar, and that therefore the backbone of Old English Philology is a knowledge of Germanic, it would be unwise to insist on the Historical study of Old French and all that this involves. It was considered that to gain a thorough grip, and detailed knowledge of the development of English, and to have a good understanding at least of the main problems of Gmc. Grammar, would on the whole be more profitable to a student, than to divide his energies at this early stage between Gmc. and Romance. From the moment that Old French forms gain a footing in ME. they become English words, and their subsequent history is part of the history of English. To determine the reasons for their precise forms before they enter English belongs to another discipline. The student of English after all must be primarily a 'Germanist' when he goes

beyond '*Anglistik*' in the narrow sense, and we believed that we could best equip him, by bearing this in mind.

This young School is distinguished from *English Schools* in other Universities in this country both by the scope of the studies which it embraces, and also by the fact that the degree is awarded almost entirely upon a dissertation and the results of an oral examination. We may come in for friendly criticism both from this country and from abroad and we shall hope to profit both by this, and by our own experience in the future.

Liverpool, Dec. 1903. Oliver Elton.
Henry Cecil Wyld.

MITTEILUNG DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

Die Deutsche Shakespeare-gesellschaft ruft eine reihe »Shakespeare-schriften« zur ergänzung ihres jahrbuchs ins leben, von denen der erste band eben bei G. Reimer-Berlin erschienen ist. Er enthält die preisgekrönte arbeit von dr. H. Anders über Shakespeare's belesenheit. Obwohl der verfasser mit strenger kritik zu werke ging, stellt sich doch eine ganze bibliothek als Shakespeare-lektüre heraus. Zum ersten male wird dabei der grosse einfluss der englischen volksliteratur (balladen, volksbücher, kinderlieder, schwänke) auf ihn zusammengefasst. Von fremdländischen autoren hatte er eine reihe Lateiner und Franzosen gelesen. Das schlusskapitel enthält das geographische und astronomische weltbild, das ihm vorschwebte, sein interesse für entdeckungsreisen und seine vertrautheit mit landkarten. Ein handbuch dieser art nach dem stande der heutigen forschung war längst ein bedürfnis und wird hier mit möglichster sorgfalt geboten. Das buch hat 338 seiten und kostet 7 M. (für mitglieder der Shakespeare-gesellschaft vorzugsbedingungen).

KLEINE MITTEILUNGEN.

In ergänzung unserer notiz im heft 34, 1 (s. 192) bemerken wir, dass prof. Kaluza sich nachträglich entschlossen hat, in Königsberg zu bleiben. Das extraordinariat für englische philologie an der universität Münster wurde prof. dr. Jiriczek übertragen.

In Göttingen habilitierte sich dr. Levin Schücking für englische philologie. Seine habilitationsschrift ist eine kritische studie über *Beowulf's rückkehr*, seine probevorlesung behandelte »die lyrik der Angelsachsen«.

glische Studien